

UNIVERSIDAD NACIONAL

DIEGO QUISPE TITO

Leyes: 24400 – 28329 – 29292 - 30220

Facultad de Arte

Carrera Profesional de Artes Visuales



INFORME DE INVESTIGACIÓN

<p>Descripción estética de las representaciones de la naturaleza en el tejido inca</p>

ASESOR DE ESPECIALIDAD : Lic. Oscar Casafranca Vásquez

ASESOR METODOLÓGICO : Dr. Enrique Alonso León Maristany

Tesis presentada por la Bachiller Valeria
Alexandra Salinas Yábar

Para optar al Título Profesional de Licenciado
en Artes Visuales en la Especialidad de Dibujo
y Pintura.

Diciembre, 2017

INDICE

ÍNDICE	2
DEDICATORIA	4
CAPÍTULO I	8
1.1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	8
1.2. OBJETIVOS.....	9
1.3. JUSTIFICACIÓN.....	9
CAPÍTULO II	10
2. MARCO DE REFERENCIA.....	10
2.1. MARCO HISTÓRICO	10
2.2. MARCO TEÓRICO	26
2.3. MARCO CONCEPTUAL.....	54
CAPÍTULO III.....	59
ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO	59
PROCESO DE SEGMENTACIÓN Y CATEGORIZACIÓN	59
3.1. INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PARA PROCESOS CREATIVOS POR EL CONJUNTO DE EXPRESIONES	59
RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN.....	67
3.2. DISCURSO CRÍTICO	67
3.3. TIPO DE INVESTIGACIÓN	92
3.4. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN.....	92
3.5. VIABILIDAD.....	92
3.6. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN Y ANÁLISIS DE DATOS.....	93
3.7. INSTRUMENTOS	93
3.8. TÉCNICAS DE PROCESAMIENTO DE INFORMACIÓN	94

CAPÍTULO IV	95
RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	95
4.1. CONCLUSIONES	95
4.2. RECOMENDACIONES	95
4.3. LISTADO DE REFERENCIAS.....	96
APÉNDICE A.....	100
INSTRUMENTOS VALORATIVOS PARA PROCESOS CREATIVOS POR CADA APRECIACIÓN	100
CUADRO 2 INSTRUMENTO DE VALORACIÓN SEMIÓTICA.....	108
CUADRO 3 INSTRUMENTO DE VALORACIÓN SEMIÓTICA.....	115
CUADRO 4 INSTRUMENTO DE VALORACIÓN SEMIÓTICA.....	122
CUADRO 5 INSTRUMENTO DE VALORACIÓN SEMIÓTICA.....	131
CUADRO 6 INSTRUMENTO DE VALORACIÓN SEMIÓTICA.....	139
CUADRO 7 INSTRUMENTO DE VALORACIÓN SEMIÓTICA.....	147
CUADRO 8 INSTRUMENTO DE VALORACIÓN SEMIÓTICA.....	153
CUADRO 9 INSTRUMENTO DE VALORACIÓN SEMIÓTICA.....	160
CUADRO 10 INSTRUMENTO DE VALORACIÓN SEMIÓTICA.....	169
APÉNDICE B	178
FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN	178

DEDICATORIA

Con todo mi cariño para las personas que hicieron todo en la vida para que yo pudiera lograr mis sueños, por motivarme y darme la mano cuando sentía que el camino se terminaba, a ustedes por siempre mi corazón y mi agradecimiento. Mi familia.

RESUMEN

El investigador describe las representaciones de la naturaleza en los tejidos inca, utiliza un método iconográfico, iconológico e histórico para la interpretación de las obras. Analiza las obras desde la iconografía y la estética, que se resumen en un discurso crítico que describe y analiza cada obra. Analiza también el conjunto de obras, a través de la descripción e interpretación de distintas categorías, así como la relación entre éstas, la comunicación con el espectador en el contexto en que fueron creadas, lo que ayuda a entender el mensaje de éstas. Se aprecia cómo las obras fueron diseñadas para comunicar un mensaje ideológico y social, y al mismo tiempo cumplía una tarea utilitaria como prenda de vestir y como pago de impuestos. El análisis de estos tejidos tiene como propósito ampliar el conocimiento del diseño de los tejidos inca así como proponer un acercamiento histórico – descriptivo - contextual para su estudio.

Palabras clave: inca, tejido, representaciones de naturaleza, estética, iconografía

ABSTRACT

The researcher describes the representations of nature found in Inca textiles, using an iconographic, iconologic and historic method to interpret the works of art. Analysing works from iconography and aesthetic, which summarises their description and analysis in a critic speech. The body of work is also analysed through its description and interpretation of diverse categories, the relationships between them and the communication with the viewer in the context of its creation, which gives a better understanding of its message. It can be appreciated how the work of art was designed to communicate an ideological and social message, at the same time they were used to pay taxes and as clothing. The purpose of the analysis of these textiles is to widen the knowledge of design in Inca fabrics and to propose a historic descriptive contextual approach for their study.

Key words: Inca, textile, representations of nature, aesthetic, iconography

INTRODUCCIÓN

La presente tesis cuenta con cuatro capítulos. El primer capítulo parte del diseño de investigación en él se plantea el problema, se formulan los objetivos, se justifica el trabajo a nivel teórico - metodológico y la viabilidad de la investigación. Dentro del primer capítulo también está el diseño y metodología de investigación donde se encuentran los procesos creativos por apreciación a través de los métodos iconográficos e históricos. En el segundo capítulo se desarrolla el marco de referencia en los planos históricos, teóricos y conceptuales. En el tercer capítulo se encuentra el análisis denotativo y connotativo, proceso de segmentación y categorización, donde se halla los instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones, dentro de ello está la valoración pragmática, la valoración paradigmática, la valoración social y el resumen de la investigación. En el cuarto capítulo se encuentran los resultados de la investigación (conclusiones, recomendaciones y listado de referencias). En el apéndice A, se hallan los instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por cada expresión donde en cada obra de arte se explica la valoración icono-simbólica, la valoración sintáctica y la valoración sintagmática; en el apéndice B, se encuentran las fotografías que se realizaron durante el proceso de investigación.

CAPÍTULO I

1.1.PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1.1. Definición del problema

El escaso conocimiento de la interpretación formal e iconográfica de las representaciones de la naturaleza en el tejido inca.

1.1.2. Descripción del problema

A pesar de las numerosas investigaciones realizadas sobre la cultura del imperio inca, aún quedan muchas incógnitas por resolver, especialmente debido a la ausencia de un lenguaje escrito. El conocimiento de su cultura es actualmente vasto, sin embargo se desconoce acerca de su planteamiento estético.

Por muchos años ha existido entre muchos autores la teoría de que los incas tenían un conocimiento superior del funcionamiento del mundo a su alrededor, reflejándolo en el arte y la arquitectura como una “continuidad subyacente” (Brown, 1980). La creación artística de la cultura inca se basó entonces, no en la habilidad y creatividad de sus artesanos, sino en una idea establecida o un “plan maestro” impuesto por la autoridad como fruto de sus creencias y respeto por la naturaleza.

Esta investigación propone un acercamiento histórico descriptivo a este problema, desarrollando un enfoque estético para brindar universalidad al tema.

1.1.3. Formulación del problema

¿Se describirá e interpretará a pesar del escaso conocimiento de las representaciones de la naturaleza del tejido inca, a través de una propuesta de acercamiento histórico descriptivo contextual, a través de un enfoque estético?

1.1.4. Preguntas de investigación

¿Por qué es escaso el conocimiento de las representaciones de la naturaleza de los tejidos incas que han perdurado hasta nuestros tiempos?

¿Para qué proponer un acercamiento histórico descriptivo contextual a las muestras de los tejidos, a través de un enfoque estético?

1.2.OBJETIVOS

1.2.1. *Objetivo General*

Describir las representaciones de la naturaleza en el tejido inca en una interpretación iconográfica con una propuesta de acercamiento histórico descriptivo, desarrollando un enfoque estético.

1.2.2. *Objetivos Específicos*

- 1.2.2.1. Describir las representaciones de la naturaleza en el tejido inca.
- 1.2.2.2. Interpretar desde la iconografía las representaciones de la naturaleza en el tejido inca y sus características en relación a un lenguaje común en las formas estéticas,
- 1.2.2.3. Proponer un acercamiento histórico descriptivo, a través de un enfoque estético, estableciendo el valor de la representación de la naturaleza en los textiles incas.

1.3.JUSTIFICACIÓN

1.3.1. *Justificación teórica*

Para realizar esta investigación el proyecto planteó la necesidad de estudiar el tejido inca como lenguaje plástico para describir las características estéticas de las representaciones de la naturaleza.

1.3.2. *Justificación metodológica*

Se sustenta en métodos que son necesarios para la investigación:

Método iconográfico e iconológico

Se utilizará el método iconográfico, porque es el que describe la lectura de las representaciones de la naturaleza y el método iconológico, porque es el que encuentra los significados icónicos y simbólicos de estas representaciones.

Método histórico

Nos permitió desarrollar la investigación sistematizando los datos reales ordenados en una línea de tiempo.

CAPÍTULO II

REFERENTES DE LA INVESTIGACIÓN

2. MARCO DE REFERENCIA

2.1. MARCO HISTÓRICO

Es posible desarrollar una secuencia histórico-cronológica del textil prehispánico a través de las investigaciones arqueológicas y antropológicas, como menciona Mario Califano en una reseña acerca del libro “Herencia Textil Andina” de Ruth Corcuera. Iniciando las sogas y bolsas confeccionadas con técnicas simples encontradas en la Cueva de Guitarrero 8600 a.c. La trama y urdimbre en las cestas y canastas, antecesoras del tejido, perfila una historia que inicia con la etapa de recolectores y cazadores, llegando a culturas agrícolas más complejas. Las técnicas textiles mejoran a la par del desarrollo político-social de las sociedades; así mismo, el aspecto religioso toma un lugar más importante creando un arte lleno de simbolismos. (Califano, 2012)

En el año 2011, Cáceres Macedo proporciona una organización cronológica para el desarrollo de la producción de textil precolombino usando la periodificación propuesta por Luis Guillermo Lumbreras. Presenta sus estilos y características más significativos.

2.1.1. *Periodo Arcaico (6000 a.C. – 1800 a.C.)*

Según Cáceres Macedo (2011) los grupos humano del periodo pre cerámico desarrollaron el textil de manera rudimentaria, sin embargo podemos considerarlo como su principal medio de expresión. Las mejores muestras se hallaron en el complejo arqueológico Huaca Prieta.

2.1.2. *Periodo Formativo (1800 a.C. – 100 a.C.)*

2.1.2.1. Chavín

Se localizaron en el territorio del actual departamento de Ancash y desarrollaron una sociedad religiosa (Burger, 1998). Los primeros textiles Chavín se encontraron en Carwa, a más de 500 kilómetros de su capital Chavín de Huántar; debido a su facilidad para ser transportados obedecían quizás a motivaciones de orden religioso en una

etapa de expansión, los textiles chavín sirvieron como herramienta de difusión ideológica (Cáceres Macedo, 2011). Desarrollaron técnicas y temas iconográficos que serían características del textil peruano precolombino que se reconocen hasta épocas tardías.

Los primeros textiles formaban figuras a partir de cambios estructurales del tejido, en la trama y urdimbre; sin embargo, fueron progresivamente, renunciando a estas técnicas y optaron por el uso de la pintura. El pigmento no era empastado en la tela, se usaban aguadas muy densas para definir superficies con un trazado lineal, y una técnica similar a la acuarela para las áreas pintadas, conservando la textura original del textil (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006). Utilizaban barro o arcilla para mantener el color natural del algodón, pintando a su alrededor (ídem). Usaban como base un tejido plano que podía ser de diferentes colores de algodón natural con cadenetas en técnica de torzal en los extremos de urdimbre, su paleta de pigmentos fue austera, usando siempre colores tierra.

Al igual que la cerámica y el arte lítico, la textilería mostró representaciones de dioses zoo-antropomorfos (Cáceres Macedo, 2011), como el “Lanzón” o la “Estela de Raimondi”, destacando al “Dios de los Báculos”, personaje con rostro felino que porta un báculo en cada mano, esta representación se proyectará en el tiempo. Sus representaciones iconográficas muestran una flora y fauna variada, como explican en el libro “Awakhuni” del Museo Chileno de Arte Precolombino:

Pese al origen serrano de Chavín, sus creencias e imágenes se inspiran en la jungla y fueron difundidas hasta los confines meridionales de su área de influencia. Las imágenes más frecuentes y protagónicas son el felino y la serpiente. También se reconoce el águila, el caimán, peces y cangrejos y diferentes tipos de aves. Es constante también la representación de la planta de algodón, muchas veces personificada. Otras especies de vegetales han sido identificadas, como el cactus San Pedro y semillas de otras probables plantas alucinógenas. (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006, pág. 25)

Las estructuras de muchas de las composiciones planteadas muestran que el planteamiento de éstas responde a demandas específicas de iconografía y orden (ídem). Las líneas de los diseños eran tenues y finas o contornos gruesos.

2.1.2.2. Paracas

En las primeras etapas de su desarrollo fue contemporánea a Chavín, hacia el 1000 a.C. y se extiende hasta el 100 a.C. cuando se funde con la cultura Nasca. Se ubicó en la actual región de Ica, extendiéndose por Chíncha, Pisco, Ica y Nasca. Descubierta por Julio César Tello Rojas, la dividió cronológicamente en Paracas-Cavernas y Paracas-Necrópolis (Grupo El Comercio, 1998), nombres que se adoptaron por los sitios arqueológicos donde se encontraron cientos de fardos funerarios que brindaron sus exponentes culturales más importantes. El ambiente desértico permitió una excelente conservación de todos los materiales enterrados.

En sus épocas más tempranas usaban bordes aserrados para definir el contorno de las figuras usando la técnica de torzal, se vuelve una característica recurrente aunque ya no sea una necesidad estructural, como en la pintura, el anillado o la doble tela. En la cultura Paracas se desarrollaron muchas estructuras textiles, tales como trenzado, estructuras de red, gasa, brocado, tapicería, textiles en faz de urdimbre, y el inicio del uso de urdimbres y tramas discontinuas, reconociéndose a través de ellas que Paracas representa un verdadero despegue en la actividad textil de los Andes (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006). Sin embargo, la técnica más avanzada y sorprendente fue el bordado, de gran finura y densidad, que les permitió resolver las figuras con un lenguaje diferente al del tejido. Al mismo tiempo, esto impulsó el desarrollo de la tintorería en el empeño por obtener un registro cromático cada vez más amplio y de mayor fidelidad en la representación (ídem). Su interpretación del color se basó en la observación de los colores de la realidad y su potencial lumínico, de esta manera crearon diversos tipos de contraste basados en la luz en distintos momentos del día.

Se ha reconocido diferentes estilos de bordados, asociados al avance cronológico de esta sociedad, como se explica en “Awakhuni”:

El estilo “lineal” se caracteriza por la definición de las figuras con líneas rectas y por la sucesión de líneas paralelas de distintos colores, con frecuencia amarillo ocre, rojo, negro, azul y verde. Son comunes a este estilo, los diseños de figuras felínicas y serpentiformes con contornos aserrados unos

dentro de otros. Los diseños se realizan con hilados de camélido íntegramente en puntada de tallo casi siempre sobre un soporte de tejido plano algo abierto. El estilo “banda ancha” sigue trazados similares al “lineal” cubriendo mayores superficies y estableciendo relaciones de figura y fondo. El más reconocido es el estilo “área de color”, en el cual el diseño se define por superficies de distintos matices. Las figuras se diseñan previamente al bordado con pequeñas puntadas y luego se rellenan con diversos colores. (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006, pág. 33)

Estos estilos llegaron a coexistir, pero el estilo “lineal” está más asociado a épocas tempranas. Otras técnicas notables de la sociedad Paracas son la “doble y triple tela”, en que se usaban urdimbres duplicados o triplicados en bastidores fijos y los hilados se entrelazan creando cruces que se desplazan simultáneamente hacia arriba y abajo del tejido, originando imágenes espejadas respecto de su eje horizontal. Este logro interpreta a tal punto el pensamiento dual y complementario andino que la técnica será incluso representada en otras estructuras (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006).

Tanto en la cerámica como en la textilería se ve una influencia Chavín debido a sus representaciones de seres sobrenaturales (Grupo El Comercio, 1998). Sus representaciones iconográficas son variadas, pero está caracterizada por la representación de su entorno, felinos, aves y figuras serpentiformes, personajes zoomorfos y antropomorfos que llevan armas o cabezas cortadas; una imagen frecuente fue el denominado “Ser Ocular”, personaje con grandes ojos y dentadura prominente. La evolución de la técnica del bordado al anillado crea también cambios en las representaciones, volviéndolas más complejas, los personajes ya no se representan solo de frente o de perfil sino en otras posiciones y se presenta también algo de perspectiva.

2.1.3. Culturas o Desarrollos Regionales (100 a.C. – 700 d.C.)

2.1.3.1. Nasca

Los inicios de la cultura Nasca, y claramente de su textilería, se origina en las últimas fases de los Paracas.

Desarrollaron grandes avances en tecnología textil, multiplicando el registro cromático y estructural de sus predecesores, como explica Sinclair, Hoces de la Guardia y Brugnoli (2006):

Nasca es un momento de plenitud textil, pues algunas técnicas de sobresaliente maestría como el entrelazado oblicuo o sprang en doble tela, posteriormente se deja de practicar y desaparece. Sorprenden la abundancia de manifestaciones y la existencia conjunta de diversas prácticas textiles. En un lapso de aproximadamente ocho siglos, se suceden en la textilería Nasca diferentes períodos caracterizados por diversos estilos, productos de la conjugación de una diversidad técnica comprometida con la precisión en la representación de un vasto panteón de seres míticos. (pág. 36)

En sus primeras etapas, entre las técnicas textiles destacan los bordados y pequeñas aplicaciones en volumen hechas con anillado cruzado. Más adelante, desarrollaron técnicas para obtener imágenes reversibles, buscando superficies de un solo color por ambas caras; en el estilo “imagen destacada”, trabajaron piezas de gran dimensión con urdimbres y tramas discontinuas para mantener unidad en el diseño; crearon el arte plumario. El apogeo de su textilería puede ser ubicado por el uso simultáneo de técnicas como el bordado (que alcanza una asombrosa variedad de puntadas como: puntada de relleno, falsa tela, puntada de hilván y variaciones de la puntada de tallo), urdimbres y tramas discontinuas, entrelazado oblicuo, tapicería, y el denominado “estilo prolífero” que se caracteriza por la representación de seres mitológicos o divinidades en imágenes complejas; los llamados “seres sincréticos”.

En su iconografía, se representan figuras fundamentalmente antropomorfas, personajes con atuendos específicos, que portan tocados, armas, cetros y/o cabezas humanas cercenadas. Posteriormente estas imágenes evolucionan hacia seres míticos, que contienen a otros seres. Este cambio caracteriza al “estilo prolífero”, así como el cambio de la línea de contorno fino y luminoso por una línea gruesa de color oscuro.

Al igual que en la cerámica se encontraron representaciones de personajes, dioses, animales fantásticos, aves, etc. (Cáceres Macedo, 2011). Y es también gracias a las representaciones en la cerámica Nasca, es posible identificar el vestuario y sus accesorio, distinguiendo al poblador común con ropaje sencillo de algodón y la indumen-

taria ritual con unkus y accesorios exquisitamente elaborados. Entre muchos de los accesorios que fabricaron podemos reconocer:

...fajas, bolsos, sandalias y abanicos, que enriquecían el atavío según el rol y jerarquía de quienes los portaban. Entre ellos los gorros y tocados tuvieron el mismo refinamiento que el resto de las manifestaciones textiles, algunos de éstos son largas bandas trenzadas que se usaron como turbantes y cintillos tubulares. Los accesorios acompañaron también a labores cotidianas, favoreciendo las actividades de carga, caza, pesca. Es el caso de diferentes tipos de contenedores textiles que fueron principalmente confeccionados en técnicas de anillado simple, anillado con estructura y malla enlazada. Las técnicas de anillado fueron usadas preferentemente en bolsas con colores teñidos, en tanto que las de enlazado se encuentran en bolsas con fibras de colores naturales. [...] las hondas, o waraka, usados para lanzar proyectiles en actividades guerreras, de caza y pastoreo. Las hondas de uso cotidiano por lo general son realizadas en colores naturales de la fibra empleando generalmente la de la llama. Distinto es el caso de las hondas de uso ritual, que son muy ornamentadas y tienen diferentes tratamientos técnicos según se trate de la “cuna” que soporta el proyectil, los cordones, u otras partes del instrumento.

(Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006, pág. 39)

Muchos de estos accesorios son usados aún hoy en día, en diversas zonas de los andes y en valles del área costera; y al igual que en aquella época, la confección de la mayoría de estos es una tarea masculina.

En sus etapas finales lograron expandirse hacia Arequipa hasta las alturas de Ayacucho (Grupo El Comercio, 1998), lo que permitió un intercambio con la cultura Wari, dando origen al estilo Nasca-Wari, en el cual los colores se suavizan, tienden a desaparecer los contornos oscuros y se comienzan a delinear las figuras con matices claros o blanco, situación claramente observable en textiles de tapicería.

2.1.3.2. Moche

Considerada como la sociedad más compleja y de mayor influencia entre el 100-700 d.C. se ubicó principalmente en la actual región Lambayeque, expandiéndose por el

valle de la costa norte del Perú. Alcanzaron un alto nivel artístico en diversas expresiones como la textilería, la pintura mural, la talla en madera, la alfarería y la metalurgia. Desarrollaron un magnífico sentido estético, con complejas composiciones y policromías armónicas, y un gran dominio de proporciones reales en sus representaciones figurativas tridimensionales (Grupo El Comercio, 1998). El estudio de los textiles moche se vio limitado por la escasez de hallazgos, ya que a pesar de ser una zona desértica, es afectada por la Corriente del Niño.

Sin embargo, la cerámica podría dar una idea general de su vestimenta y de sus diseños más comunes como afirma Cáceres Macedo (2011). Un gran ejemplo de esto es un plato de cerámica, que actualmente se encuentra en el Museo Británico de Londres, que representa varias escenas de la confección de un tapiz un taller de tejido. Los moches desarrollaron dos técnicas de tapicería, como explican en “Awakhuni”:

Una es la técnica de tapicería caracterizada por el uso de líneas curvas con figuras de contornos delineados por “tramas excéntricas”, en color negro o blanco. La otra modalidad es la técnica de “tapicería ranurada”, que sigue rigurosamente el patrón ortogonal del tejido a telar. Esta origina figuras de bordes rectos, contorneados por una línea de color claro o negro, que se realiza con tramas que trabajan sobre dos hilos de urdimbre o embarrilando una urdimbre que se enlaza espaciadamente a los colores vecinos. (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006, pág. 49)

Sus representaciones gráficas incluyen, al igual que en su cerámica y murales de templos, escenas bélicas y un ser mítico de colmillos y cinturón de serpientes (con antecedentes en la cultura Chavín). Confeccionaron también pequeñas piezas en tapicería de 20 x 25 cm, que se cortaban y cosían en el centro de camisas, las que se han interpretado como insignias de grupos (ídem). Además trabajaron el tejido plano con inserción de tramas suplementarias y el brocado en doble tela, denominado tejido sarga; diversas técnicas de tejido que se aplicaron en la confección de joyería y otros elementos como redes de pesca, banderas y estandartes (ídem). Muchas de estas técnicas y tradiciones serán heredadas por la cultura Chimú.

2.1.3.3. Tiahuanaco

Fue una cultura prehispánica que se desarrolló en la región del altiplano ubicada en los actuales países de Perú, Bolivia y Chile, a más de 3800 m.s.n.m. desde el 100 a.C. hasta 1000 años d.C. Su capital y principal centro religioso fue la ciudad de Tiahuanaco, sus manifestaciones artísticas variaron en los poblados de acuerdo a su desarrollo y su cercanía con esta capital (Grupo El Comercio, 1998).

Los textiles de origen Tiahuanaco son bastante escasos, solo han sido encontrados en áreas donde llegó su influencia política o religiosa, en el sur de Perú, el altiplano sur de Bolivia y en el norte de Chile, en Arica, la costa de Tarapacá y especialmente en los oasis del salar de Atacama (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006). Las piezas más reconocidas son unkus tejidos en fina tapicería enlazada, realizadas con hilados de fibra de alpaca, en colores café pálido, azul verdoso, rojo, amarillo o verde oscuro, usando doble urdimbre. Se confeccionaban en una sola pieza rectangular con las urdimbres dispuestas en sentido horizontal respecto del tejedor y se doblaban a la altura de los hombros al ser usadas; la ranura del cuello se creaba mediante urdimbres discontinuas, el borde se bordaba con una técnica de puntada anillada y se cosían los lados dejando aberturas para los brazos con otro tipo de puntada. Estos tapices se abrían tejido en telares verticales.

Las imágenes que se representaban en los unkus Tihuanaco se organizan en dos o más franjas verticales que variaban en ancho. Los diseños son reiterativos y geométricos. Las imágenes retratan seres míticos antropomorfos con atributos de animales (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006), así como del Dios de las Varas que también se ve en la puerta del Sol (Cáceres Macedo, 2011).

Otros ejemplos de la textilería Tiahuanaco son las fajas, tejidas en tapicería, trenzadas en torzal oblicuo o con anudado, y el “gorro de cuatro puntas” muy característico de esta sociedad, bolsas-*chuspas* y paños-*inkuña* que serían tejidos con estilos provinciales como imitaciones o copias de aquellos provenientes de la capital (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006).

La tradición textil Tiahuanaco tiene sus antecedentes más antiguos en Pucara, como se explica en Awakhuni:

... una cultura altiplánica que se estableció cinco siglos antes al norte del lago Titicaca. Los textiles Pucara aportan los primeros antecedentes de la tapicería enlazada que caracterizará la tradición textil serrana desarrollada después por Tiwanaku, Wari e Inka. Otro rasgo compartido por Pucara y Tiwanaku, es el empleo de pares de hilados de camélido en la urdimbre, con la particularidad de que uno de ellos está formado por dos cabos de colores diferentes, siempre en los tonos naturales de la fibra de camélido. (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006, pág. 61)

2.1.4. Imperio Huari (700 - 1100 d.C.)

Considerada como el primer imperio andino. Nació de diversos pueblos ubicados en Ayacucho que tuvieron relaciones cercanas con los Nasca y Moche, y fueron claramente influenciados en el plano ideológico por los Tiahuanaco, como lo demuestra la iconografía similar en sus expresiones artísticas. Lograron unificarse con el paso del tiempo hasta alcanzar una población de alrededor de 20 mil personas en su capital Huari. Adoptaron Pachacamac como centro religioso en su proceso de expansión y veneraron al “Dios de las varas” de Tiahuanaco (Grupo El Comercio, 1998).

El tejido huari fue heredero de las culturas Nasca y Tiahuanaco (Cáceres Macedo, 2011) y se convirtió en su tradición artística más importante. La influencia Tiahuanaco se ve claramente en las tecnologías adoptadas: “la estructura de tapicería enlazada en faz de trama y un similar vestuario, constituido por grandes camisas o *unkus* ricamente ornamentados y gorros de “cuatro puntas”, sus prendas emblemáticas”. (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006, pág. 52)

Al igual que los textiles de Tiahuanaco las condiciones climáticas no fueron favorables para su conservación, por lo que los hallazgos más importantes se dieron en otras áreas vinculadas al imperio.

Alcanzaron una gran calidad asombrosa en la confección de sus tejidos; la estructura se construía en faz de trama entrelazada, alcanzando en las telas más finas densidades tan altas como 190 tramas por cm², usaban finas fibras de alpaca y vicuña para las tramas, a veces combinadas con algodón como urdimbres (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006). La técnica de tapiz se usaba en su mayoría para la confección de *unkus* para personajes importantes, mantos y fajas, prendas de vestir en su

mayoría masculinas. Los unkus estaban formados por dos paños largos que se unían por un eje central y se cosían los costados, dejando una abertura para el cuello y los brazos respectivamente. Se tejían en telares de tipo vertical de más de dos metros de ancho, en posición horizontal para ser usadas de manera vertical, el tamaño del telar permitía que más de una persona trabaje a la vez. Otra característica distintiva son sus terminaciones de orilla; en los bordes de urdimbre, al terminar el tejido, los hilos se enlazan entre sí formando una cadeneta, en el otro borde, las urdimbres se cortan y entretejen diagonalmente en la orilla de la tela (ídem).

La iconografía que mostraban en el tejido fue muy precisa y geometrizada, con un repertorio bastante restringido; algunos de los motivos son espirales y rombos escalonados, muchas de las representaciones más antropomorfas son copias de las figuras de Tiahuanaco, pero en versiones abstractas. La imagen principal también fue la Deidad de los Báculos, que se remonta a Chavín. Estas figuras se presentan con una cierta deformación desde el centro hacia el exterior, y en los unkus se posicionan en dos o más franjas verticales.

Un elemento de suma importancia en el tejido Huari, además de la abstracción y composición, es el color. Las imágenes delineadas desaparecen por completo, reemplazándolo con superficies de color en las gamas del rojo, amarillo, negro, blanco y azul, alcanzando entre tintes y matices hasta 15 tonalidades diferentes en una sola pieza textil (ídem). Algunos estudiosos proponen que con la evolución de la técnica, el color llega a representar determinados motivos, es decir, si alguna vez se representó las aves de color blanco, eventualmente el blanco solo siempre representará un ave.

La tapicería fue la expresión artística por excelencia en la sociedad Huari, sin embargo, también se encuentran otras técnicas textiles, como el brocado, la doble y triple tela y el tejido de urdimbres y tramas discontinuas, el teñido por reserva de amarras y el anudado, siempre con su configuración estética abstracta.

2.1.5. Periodo de los Estados Regionales (1100 – 1460 d.C.)

2.1.5.1. Lambayeque (700-1375 d.C.)

Se desarrolló entre los valles de La Leche hasta Jequetepeque en el actual departamento de Lambayeque al norte de la costa peruana. Su cerámica fue sencilla, con po-

ca diversidad cromática. Su textilería estuvo cargada de iconografía, representando seres antropomorfos sosteniendo un báculo y con un tocado en forma de luna en la cabeza. Los colores característicos del tejido eran tonos de marrones, rojos y amarillos. (Cáceres Macedo, 2011)

2.1.5.2. Chimú (1100 – 1470 d.C.)

Fue un estado regional que desde el centro político de Chanchán manejó un inmenso territorio que llegó a extenderse desde Tumbes hasta el valle de Huarmey durante su apogeo, agrupando a un tercio de la población indígena al momento de la conquista. Su gran expansión se debió a que a diferencia de la costa central y sur, las zonas áridas del norte están atravesadas por fértiles valles. Estuvo fuertemente influenciada por las culturas Lambayeque y Mochica, y coexistió con la cultura Chancay. En el que más destacaron fue la metalurgia, creando extraordinarios trabajos en oro, plata, bronce y otras aleaciones con diferentes incrustaciones (Grupo El Comercio, 1998), razón por la cual muchos de sus maestros orfebres fueron llevados al Cusco al momento de ser dominados por los incas; pasó lo mismo con los tejedores, debido a su gran capacidad, fruto de años de continuidad cultural y tecnológica.

Como describe Cáceres Macedo (2011) los tejidos más representativos fueron los de doble urdimbre y de trama simple, tejido llano, pintura (teñido de las telas) y aplicaciones de plumas, que consistía en amarrar plumas a los tejidos para crear diseños. Una técnica característica de ellos fueron los soportes de algodón de hilados de un solo cabo en torsión “S”, colocando las urdimbres en pares y la trama simple, obteniendo grandes telas brocadas; crearon estructuras caladas y usaron muchos recursos ornamentales como flecaduras, borlas, aplicaciones de estructuras volumétricas en anillado, anudado y trenzado, generando gran impacto visual en piezas finamente elaboradas (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006). Desarrollaron otras estructuras como el tejido plano abierto, la tapicería, la gasa y el tejido reticular de base triangular.

En sus representaciones se pueden identificar complejos ceremoniales donde personajes secundarios transportan en andas a grandes dignatarios; un personaje recurrente es el denominado “Animal de la Luna”, ser mítico zoomorfo con características de dragón, zorro y felino, también se encuentra en los relieves de Chanchán; otro ser muchas veces retratado es un personaje con báculos, pero a diferencia de los simila-

res Moche o Chavín, no muestra agresividad sino serenidad (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006). Su iconografía estuvo en constante cambio y renovación, ya que nuevos símbolos eran representados con cada gobernante, mostrando la importancia visual que tuvo esta cultura a través de su historia y su asombrosa capacidad estética, innovando dentro de campos tradicionales.

Confeccionaron una gran diversidad de atuendos debido al valor representativo que tuvo en el textil dentro de su sociedad: “La exquisitez de los atuendos de las élites contrastó con la austeridad y sencillez del vestuario del pueblo, en el que predominó el uso de telas planas de algodón con listas y cuadros” (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006, pág. 79). Mostraron gran sofisticación, como vestuarios revestidos de aplicaciones con plumas, metales u otras estructuras tejidas, en los trajes de sus gobernantes.

Su registro cromático no es tan variado como algunos de sus predecesores, aunque podemos diferenciar matices según la técnica:

Diferentes técnicas empleadas registran su propia asociación de colores. Los brocados tendrán dos vertientes: una de mínima discriminación entre matices de blanco o colores naturales de algodón y otra de figuras rojas o cafés sobre blanco. Los tejidos en doble tela son siempre en contrastes de blanco-café y blanco-azul. En el repertorio cromático de la tapicería, los matices dominantes son rojos, ocre, amarillos y blancos, que materializan los temas asociándolos quizá a la fertilidad de la tierra. El teñido con reserva y la pintura, por otra parte, tendrán un registro de suaves contrastes en matices de cafés, ocre y azules, que junto a esta técnica, se expresan de modo etéreo, vinculándolo probablemente a fenómenos atmosféricos. (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006, pág. 79)

2.1.5.3. Chancay (1200 – 1470 d.C.)

Desarrollaron diversas manifestaciones culturales pero la textilería fue la que alcanzó una producción superior, y gracias al medio natural en que se ubicaron pudieron conservarse muchas piezas. Los artesanos textiles de Chancay desarrollaron las mismas técnicas ya conocidas previamente, sin embargo entre los textiles más representativos se encuentran los encajes, también llamados “gasas”, fabricados con finos hilos de

algodón. Otras singulares creaciones son las representaciones tridimensionales de árboles, casas, etc. hechas de algodón y muñecas de tela. (Cáceres Macedo, 2011)

Los antiguos pobladores de Chancay tuvieron un conocimiento milenario sobre las fibras de origen vegetal y animal, que constituyeron la materia prima para la elaboración de tejidos que adoptaron a sus necesidades. Utilizándose el algodón de diversos colores, la fibra de camélido, el maguey como fibra vegetal y en algunos casos, los propios cabellos humanos.

Los tejedores Chancay fabricaron telas, apelando a diferentes procedimientos tecnológicos, entre los cuales se mencionan: las gasas, los encajes, tejidos reticulares, el tapiz, la doble tela, la tela llana, el tejido tridimensional, la red, también el brocado, el arte plumario y las telas pintadas, y mantos cubiertos de placas metálicas de oro, plata y cobre. El carácter de los diseños y los colores fue usualmente geométrico y polícromo, también se vislumbran facetas de la vida de los antiguos grupos, tal vez historias o mitos; en cambio, las telas pintadas representan verdaderos testimonios de libertad espiritual, que expresan un lado estético más allá que una mera función utilitaria. (Sulca, 2014)

2.1.6. Imperio Inca (1430 – 1532 d.C.)

El estado inca surgió miles de años después de la aparición de las primeras civilizaciones, que se inicia con la aparición de grupos migrantes, que con el inicio de la agricultura se transforman en sedentarios, con el pasar de los años se da lugar a los señoríos teocráticos que evolucionaron a estados militaristas (Rostworowski, 2015).

Según la investigación realizada por Yabar y Dueñas en 2008, existieron en el Cusco, grupos humanos con características culturales definidas. Marcavalle fue el primer grupo de asentamientos humanos ubicados en el valle del Cusco, situado en la actual zona urbana. Se trató de un grupo migratorio que decidió asentarse en esta región debido a la posibilidad de una vida sedentaria basada en la agricultura y ganadería. Teniendo la posibilidad de explotar sus recursos, utilizaron la fibra de los camélidos andinos para poder realizar textiles, produciendo este bienestar una explosión demográfica. Al igual que otras culturas su culto religioso se centró en la adoración de felinos, serpientes y aves. Su producción artística fue utilitaria y rudimentaria en la cerámica, el textil y la arquitectura, solo su escultura tuvo un fin más religioso y deco-

rativo. Después seguiría la cultura Chanapata, que se habría originado en la cultura Marcavalle. Lograron tener una expansión mucho más amplia, ocupando el área actual del barrio de Wimpillay, Santa Ana, la provincia de Anta y Paucartambo. Adoptaron las creencias y costumbres de la cultura Marcavalle, sin embargo empezaron a desarrollar el trueque como intercambio de productos. Sus expresiones artísticas fueron ligeramente más elaboradas pero siguieron cumpliendo las mismas funciones utilitarias. Desarrollaron la arquitectura funeraria.

Por otro lado, Rostworowski propone que aún faltan investigaciones arqueológicas para conocer más acerca de estos pueblos y establece que su establecimiento en el Cusco se remonta solo a la época de los estados regionales. Reconoce la existencia de una cerámica de baja calidad denominada Killke, que hipotéticamente la atribuye a un grupo que llama los ayarmacas, quienes habrían sostenido luchas con los incas antes del establecimiento del Tahuantinsuyo. Ubica a Pikillaqta como centro administrativo Huari para la zona, esta presencia debió influir en la civilización incaica, igual que el señorío Chimú, ayudando al desarrollo de los diversos grupos humanos establecidos en el valle del Cusco (Rostworowski, 2015).

El estudio etnohistórico de Rostworowski, basado en crónicas y leyendas, plantea que entre los primeros pobladores del Cusco no existía ningún poder central que controlara las diferentes etnias, eran simples grupos humanos que vagaban por la región, quizás como consecuencia de la caída del poder centralizador Huari.

Sus formas de expresión artística fueron extensas. Su arquitectura fue lítica monumental, caracterizada por su solidez, simetría y resistencia ((Ed.) D. L., 1987). Desarrollaron una cerámica influencia de otros pueblos, pero empezando una producción en masa (Grupo El Comercio, 1998). Predominaron los motivos geométricos, los más reconocidos son el aríbalo y el q'ero. Realizaron esculturas en diferentes materiales como metal, madera, hueso y piedra, tanto utilitarias como religiosas y decorativas. Sus logros en pintura se vieron en cerámicas. La metalurgia fue uno de los campos en los que más sobresalieron, creando hermosas piezas de oro, plata y bronce con incrustaciones de piedras preciosas. Sus expresiones musicales se componían con cinco notas, realizadas con diversos instrumentos autóctonos de percusión y de viento (Grupo El Comercio, 1998).

El arte textil inca logró un alto grado de sofisticación y belleza. Se puede separar en 2 técnicas principales: el tapiz, usado por la nobleza, y el tejido con cara de urdimbre, común para el pueblo ((Ed.) J. A., 2002). Se caracteriza por representaciones geométricas, en composiciones simétricas usando colores rojos, blanco, negro, amarillo, violeta y naranja. Plasmaron representaciones de la naturaleza y de su cosmovisión. ((Ed.) J. A., 2002)

2.1.7. *Perú Colonial (1532-1821 d.C.)*

La llegada a América de Francisco Pizarro, y su contingente de conquistadores, en 1532 significó el fin del Imperio inca y el inicio de la era colonial. La riqueza del Imperio inca fue entregada a los españoles casi inmediatamente, para asegurar la liberación del Inca Atahualpa, quien fue capturado. El territorio se convirtió en una especie de tierra prometida llena de riquezas, enviando a España todos los objetos valiosos y explotando la tierra así como a la gente indígena, quienes fueron considerados como inferiores. La geografía significó un gran reto para los recién llegados, así como la administración de la nueva colonia; la corona española nombró al Virrey Toledo, quien comenzó una reorganización social usando principios inca como la mita, lo cual calmó en algo las rebeliones inca (Phipps, Hecht, & Esteras Martín, 2004). Estos cambios súbitos y la explotación excesiva por parte de los españoles implicaron una gran pérdida de la cultura y tradición inca, por lo que no se conservaron muchos objetos artísticos. Sin embargo, la llegada de los conquistadores significó también una fusión cultural,

...nuevas expresiones artísticas como la pintura y el dibujo fueron rápidamente replicadas y reformuladas por los nativos en diversas formas; así como los españoles se acomodaban a las formas y medios de arte andino, procuraron reentrenar a los hábiles artesanos incas para producir nuevos objetos de gran belleza conforme a la estética europea. Para ambas culturas, la mayoría de la producción artística giraba alrededor de las prácticas religiosas y necesidades políticas, y el primero de estos aspectos los llevó rápidamente a un conflicto. Los españoles miraban a los incas como idólatras y a las imágenes incas como ídolos que debían ser destruidos. (Phipps, Hecht, & Esteras Martín, 2004, pág. 5)

Esta fusión cultural significó el desarrollo de una nueva técnica y estética en el tejido, por la llegada de nuevas imágenes, nuevos medios y nuevos materiales. Los españoles reconocieron el tejido como símbolo de poder dentro de la sociedad inca por lo que siguieron promoviendo su producción; sin embargo, impusieron la representación de nuevas imágenes, las obras de arte llegadas de Europa significaron una fuerte influencia en la composición estética de las piezas textiles y cambió el uso que les daban, como por ejemplo, empezaron a vestir a las imágenes católicas con prendas inca para imponer un ideal religioso, así como el uso de hilos de lana de oveja, seda, plata, oro y piedras preciosas en la confección del tejido. A pesar de los drásticos cambios que generó la conquista española en el Tahuantinsuyo, el valor del tejido como emblema cultural y de identidad permaneció intacto, tomó además un nuevo valor como símbolos de herencia inca dentro del entorno colonial. (Phipps, Hecht, & Esteras Martín, 2004)

Otro cambio importante en cuanto al tejido, fue la imposición de las leyes españolas sobre el uso de telas lujosas, que codificaba que clases sociales podían usarlas y cuando. Por ejemplo, existía un límite sobre cuanta seda podía usar un nativo en su vestimenta, así como una prohibición del uso de encaje para personas de raza mestiza. (Ídem)

2.2.MARCO TEÓRICO

2.2.1. *Estética*

La estética es la rama de la filosofía que se encarga de estudiar la manera en que el ser humano da lugar al conocimiento sensible, adquiriendo estímulos del mundo a través de los sentidos (Tatarkiewicz, 2000). Ha ido evolucionando a través del estudio de grandes pensadores hacia una ciencia de la percepción, la belleza y el arte (Plazaola, 2007).

Plazaola (2007) divide históricamente en 3 etapas: La primera es la más larga, abarcando desde Sócrates casi 500 a.C. hasta Baumgarten en el siglo XVIII, siendo este último el primero en usar el vocablo “estética” como lo conocemos. Se estudia principalmente la belleza y el arte dentro de un sistema filosófico. La segunda fase corresponde al “nacimiento” de la estética como ciencia autónoma dentro de la filosofía moderna, y empieza con Descartes. La tercera y última fase empieza a finales del siglo XIX hasta la actualidad, corresponde al crecimiento de dicha ciencia, que ha sido complicada ya que se ha hecho difícil el establecimiento de un método propio y la definición de un objeto de estudio claro.

Podemos definir a la estética como la ciencia cuyo objeto principal es la reflexión sobre los problemas del arte, es decir, brinda a la obra de arte de un aspecto filosófico al analizar sus valores contenidos (Plazaola, 2007).

Georg Lukács desarrolla un estudio de la transformación de la visión cotidiana de la realidad hacia una visión estética. Propone, que

Es una necesidad del hombre conocer la realidad del modo que se levante por encima del nivel de la cotidianeidad no solo fácticamente, casualmente, por decir, y en cosas particulares sino, principal, metodológico, cualitativamente, es una necesidad que nace de las exigencias de la vida cotidiana y del trabajo. (Lukács, 1966)

Es importante tener siempre en cuenta que el contenido de una obra de arte se da como resultado del reflejo de un mundo existente (Lukács, 1966). Como Engels explica, este reflejo es producto de las experiencias; como en el caso de las sociedades primitivas, reflejaban las fuerzas de la naturaleza en la imagen de un dios o dioses

(Citado en Luckács, 1966). Eventualmente estas ideas se demostraban también en la costumbre y la tradición, dando lugar a representaciones creadas desde lo cotidiano.

2.2.1.1. Fenómenos estéticos o fenómenos del arte

Una definición del fenómeno con respecto al arte es la que da Aldrich en su libro *Filosofía del Arte*,

Los fenómenos del arte: Un fenómeno en términos populares, es algo que mueve a la gente a pensar acerca del mismo. En este sentido hay fenómenos del arte. Podría llamarlos los datos del arte, pero esta expresión no caracteriza lo que genera las preguntas. Sin embargo, tanto los fenómenos como los datos se *dan*. Son los puntos de partida. La diferencia es que un fenómeno es un dato rodeado de cierta penumbra de preguntas.
(León Maristany, 2015)

Se tomarán algunos de los fenómenos estéticos propuestos por el Dr. Enrique León Maristany e incluiremos un fenómeno más propuestos por Georg Luckács, ya que enriquece el contexto para el desarrollo de una estética andina que veremos más adelante.

Es esencial entender estos fenómenos debido a que el proceso creativo es el conjunto de estos fenómenos, procesos y elementos que intervienen en la creación de la obra artística, incluyendo al artista, la obra de arte y el espectador (ídem).

2.2.1.1.1. Noúmeno

Se puede identificar de cierta manera como lo opuesto al fenómeno. Es una estructura no perceptible directamente. En la filosofía de Immanuel Kant, aquello que es objeto del conocimiento racional puro, en oposición al fenómeno, objeto del conocimiento sensible (RAE). Se ha usado para hablar del objeto real, en sí mismo, más allá de cómo se lo percibe.

2.2.1.1.2. Semejanza

En el arte figurativo, los signos también llamados elementos o figuras que se representan, se identifican con el parecido que tienen a algo en el mundo. La semejanza es el parecido entre lo que vemos en la obra de arte y lo que identificamos en el mundo.

2.2.1.1.3. Representación

El fenómeno de la representación está referido a la semejanza que existe entre el objeto y la realidad. Por ejemplo, en un retrato la semejanza en este es la representación de la persona. Así mismo sucede con todos los objetos representados en la obra de arte figurativa. La no representación vendría a ser la creación abstracta no figurativa, que posee una libre interpretación.

2.2.1.1.4. Expresión

Como describe en su blog el Dr. Enrique León Maristany el fenómeno de la expresión está referido al sentimiento del artista en la obra de arte, estableciendo que no es posible separar de manera independiente la interpretación y explicación de la obra de arte de su creador. Es decir, que en el proceso creativo, el fenómeno de la obra de arte debe ser interpretado desde el análisis objetivo e interpretación subjetiva del proceso creativo en el que la obra de arte y su creador forman una unidad fenomenológica compleja indisoluble (León Maristany, 2015). Así mismo, no debemos olvidar que siempre que se presenta una imagen, se presenta con esta también una idea.

Regresaremos más adelante a este punto, ya que la apreciación artística necesita de una comprensión acerca del artista como parte del fenómeno artístico, porque en la lectura del mensaje está la expresión. Sin embargo, ¿qué clase de acercamiento se debe tomar en cuanto a los textiles incas? ¿Dónde queda el sentimiento del artista cuando existió una estandarización de la producción?

2.2.1.1.5. Simbolismo

Una manera de entender el simbolismo es cuando no tenemos la imagen o el relato exacto de lo que tenemos que representar, entonces tomamos el perfil de otra persona o cosa y le damos otro significado (Maristany, 2015). Podemos entender el simbolismo como lo opuesto a la representación.

2.2.1.1.6. Forma

La semejanza en la representación está dada por las formas de los signos en la obra de arte. Las formas hacen posible el fenómeno de la semejanza y éste, el de la representación, por lo que se dan una cadena de fenómenos en el proceso creativo. Enton-

ces entendemos que las formas se dan por la delimitación de un espacio en la plástica textil, espacio que contiene tejido de color creando la sensación de semejanza.

2.2.1.1.7. Artista

El artista es parte esencial en el proceso creativo, en él se da el primer momento de la creación, en él se producen una cadena de circunstancias, procesos, vivencias, etc., hasta la creación de la obra de arte, por lo que en sí mismo el artista es un fenómeno intrínseco en el proceso creativo, en sí es un fenómeno del arte (León Maristany, 2015).

Quizás al estudiar el textil inca, debamos analizar al artista como conjunto. Mirar no solo al artesano que teje la tela, ya que más allá de su increíble técnica, la composición de la obra estuvo creada de acuerdo a una estandarización social.

2.2.1.1.8. Universalidad

Este fenómeno hace referencia al valor universal de una obra de arte. Como explica Aldrich,

Se dice que una buena obra de arte es de significación universal, y sin embargo resulta casi única, en cuanto a que parece ser la ocasión de tantas apreciaciones en individuales distintas como individuos haya. En pocas palabras: aunque esto no se exprese en el lenguaje de la generalización, lo que significa parecer ser universalmente verdadero. Este sentido de lo “verdadero” es tan fenomenal como cualquier otra cosa. (León Maristany, 2015)

2.2.1.1.9. Percepción estética

Este fenómeno es el tercer momento en el proceso creativo, cuando el espectador se encuentra en estado de contemplación ante la obra de arte, y dentro de este fenómeno existen una cadena de otros fenómenos que se suceden hasta la creación del conocimiento a través de la obra de arte. La percepción estética inicia cuando el espectador que se encuentra ante el objeto estético vive una experiencia estética a través de la contemplación. Las disposiciones de los elementos en el cuadro producen una sensación en su mente, y permiten una lectura en la cual el espectador interpreta los signos estéticos en su pensamiento discerniendo lo que debe ser. (León Maristany, 2015)

2.2.1.1.10. Ilusión y Animismo

La RAE define al ilusionismo como el arte de producir fenómenos que parecen contradecir los hechos naturales. Los textiles en sí, no presente composiciones cargadas de ilusionismo, sin embargo, nos interesa entender el ilusionismo místico que asocia a la imagen la existencia de un espíritu al cual rendir culto (Maristany, 2015). Así mismo, el animismo es definido como la creencia que atribuye vida anímica a todos los seres, o la creencia en la existencia de espíritus que animan todas las cosas.

Sabemos que la sociedad inca tuvo una religión politeísta, por lo que desarrollaron diferentes símbolos para estos dioses, que a su vez eran representaciones de fenómenos naturales.

2.2.1.1.11. Ornamentación

Según Luckás (1966) el fenómeno de la ornamentación empieza como algo casual que eventualmente pasa a ser intencionado. Explica cómo desde los primeros grupos humanos, la ornamentación tiene su inicio en las herramientas, pasando a la arquitectura evolucionando en trabajos más detallados. Esta evolución se da desde lo geométrico hasta lo figurativo, finalizando con la abstracción.

2.2.1.2. Composición estética en el tejido inca

El análisis de la estética andina se empieza a definir en el momento en que la representación temática de la herencia cultural se ve desplazada por la conceptualización de la imagen misma, es decir, que se pasa de hablar de una corriente indigenista a una plástica andina. Esta imagen andina careció de reconocimiento durante muchos años debido al interés por la expresión occidental, ignorando el lenguaje visual andino que fue la consolidación de diversos pueblos a través de la historia. Es posible hacer una comparación de la cultura andina con las culturas occidentales como establece Karen Lizárraga en su libro “Identidad Nacional y Estética Andina” al hablar del patrimonio cultural:

Un arte cuyo origen se centra en el espacio europeo – alrededor del cual se unen palabras como pintura, escultura y figurativismo – y un arte cuyo origen se centra en el espacio andino, alrededor del cual se agrupan pala-

bras como textil, cerámica y símbolo se generan conceptos originales de estética y de comunicación (Lizárraga, 1988, pág. 23).

La composición estética de una obra de arte viene a ser, la armónica disposición de los elementos dentro de ésta. Para comenzar a construir un modelo estético andino se debe comprender que tanto el arte como la ciencia se definen como la expresión vital de un pueblo (Lizárraga, 1988), es por tanto que el arte debe estudiar también de una manera antropológica. Sin embargo, el problema principal del entendimiento de la lógica andina es insistir en entenderla como lógica occidental. Se debe aceptar que los conceptos básicos son completamente opuestos, en occidente se busca siempre un fin, la ideología andina está en movimiento constante. La mejor manera de introducirse en el estudio de la ideología andina puede ser a través de los cronistas, eslabones ignorados del conocimiento andino. La estética andina presenta como ejes de estudio el espacio y el tiempo de su desarrollo. (Lizárraga, 1988)

Brown (1980) define una estética de la imagen plástica andina planteando principios de la creación del diseño artístico. Así mismo, parte de la idea de que existió un planteamiento unificado del objetivo de la creación artística en el Imperio Inca, como planteó Von Hagen (1961) en su libro *The Realm of the Incas* al proponer la idea de un plan maestro en la creación inca, es decir, una idea que subyace la imagen. El diseñador gráfico Bruce Brown en su libro *Design Principles in Ancient Peru* (1980) habla acerca del origen de la filosofía del hombre andino en sus manifestaciones artísticas, afirmando que nace del mundo que encuentra a su alrededor, de los fenómenos que es capaz de percibir de la naturaleza: “Esta filosofía básica es importante para la creatividad artística porque sostiene que la belleza no consiste en elementos individuales sino en la armonía y orden subyacente que los une.” (Brown, 1980)

Es debido a la gran expansión del imperio que se desarrolló una administración, capaz de controlar a una población creciente, un territorio vasto y una gran economía. Los khipus fueron la herramienta precisa para esta tarea, desarrollaron un método de acumular información estadística. Esta clara muestra de conocimiento lleva a Brown (1980) a cuestionarse un planteamiento detrás del diseño inca. Basándose en mediciones experimentales y un profundo conocimiento de la ideología inca desarrolló una serie de principios de diseño.

La enciclopedia de textil “Tejidos Milenarios del Perú” (2002), brinda un extenso estudio sobre el desarrollo textil en el Perú. En la sección que desarrolla el tejido inca, se reconocen cuatro patrones de diseño entre los unkus, proponiendo denominaciones para cada tipo: “diseño a cuadros en blanco y negro”, “diseño a cuadros con llave inca”, “diseño con banda tokapu en la cintura” y “diseño con banda de rombos en la cintura”. ((Ed.) J. A., 2002)

Los distintos autores coinciden en que el arte, el diseño y los planteamientos estéticos eran parte de un plan predeterminado, y este plan respondía a los patrones culturales que conocían tanto los artistas (artesanos) como aquellos para quienes estaban destinados, de modo que eran un vínculo de transmisión de esos patrones directamente entendibles por los miembros de la comunidad (Jiménez Díaz, 2002).

Es posible desarrollar algunas características de composición estética estudiadas en el arte inca por diferentes autores.

2.2.1.2.1. Proporción

En esta investigación consideraremos la proporcionalidad como una parte de la composición estética. Luckás (1966) propone que la idea de proporcionalidad en las obras de arte nace de su importancia en la producción de objetos utilitarios, alcanzando el perfeccionamiento de la técnica. El paso a lo estético no puede darse más que por ese camino que consiste en que los resultados de la construcción práctica formen un sistema cerrado puramente visual y se conviertan así en objeto de percepción inmediata. Esta percepción puede no ser aún estética; puede representar todavía simplemente un examen visual del logro técnico. Y se hace estética cuando esa perfección pasa a ser evocadora, esto es, cuando el sistema de proporciones visualmente realizado es capaz de desencadenar efectos de esa naturaleza.

En términos estéticos, podemos definir la proporción como la aclaración inmediata y sensible de la construcción de la composición.

El sistema de tejidos inca presenta una serie de proporciones estándar, al igual que muchas otras expresiones artísticas como la cerámica, la escultura lítica y la arquitectura. En el estudio que realizó Bruce Brown en 1980, propuso una serie de principios de diseño basados en un sistema de medidas formulado de manera similar a los sistemas de medida del antiguo Egipto, que usaba la medida de un antebrazo y luego se

dividía en partes más pequeñas, y el sistema Inglés, que usa un pie que luego divide también en partes más pequeñas. El sistema propuesto por Brown uso un dedo meñique que luego divide en partes más pequeñas, obteniendo, mediante el método de ensayo y error, dos medidas base: $1SU=2.538\text{ cm}$ y $1su=0.1586\text{ cm}$. Más allá de la propuesta de una unidad de medida, su propuesta más interesante es la de la existencia de un grupo de proporciones que se repiten en diferentes muestras de cerámica, lito escultura y textilera. Las relaciones más importantes son la de 10:16, 10:20, 22:7 y 8:7 (Brown, 1980).

2.2.1.2.2. Equilibrio

Los distintos elementos de una obra de arte tienen distintos “pesos visuales” dentro de ésta, lo que ejerce una fuerza óptica. Se dice que una composición está en equilibrio cuando los pesos de los elementos se contrarrestan entre sí. Como explica Mondrian: “...el equilibrio se alcanza con la oposición” citado en (Lizárraga, 1988).

Para entender mejor este fenómeno, nos basamos en la investigación de Villafañe, que distingue dos tipos de equilibrio compositivo; el estático, caracterizado por la simetría, la repetición de elementos o series de elementos y la modulación del espacio en unidades regulares; y el dinámico, basado en la jerarquización del espacio plástico, la diversidad de elementos y relaciones plásticas, y el contraste (Villafañe, 2006).

2.2.1.2.3. Perspectiva

La Real Academia Española define la perspectiva como el sistema de representación que intenta reproducir en una superficie plana la profundidad del espacio y la imagen tridimensional con que aparecen las formas a la vista.

2.2.1.2.4. Morfología (Forma)

La Real Academia Española define la forma como la configuración externa de algo. Las formas presentes en la naturaleza presentan una inmensa variedad, se pueden reducir a modelos estructurales, pero nunca son absolutamente idénticas. Existen tantos contrastes como afinidades en cuanto a las formas de la naturaleza. Por ejemplo, todas las hojas cumplen la misma función pero sus formas y colores son múltiples; y por otro lado, objetos con funciones tan diferentes, como una columna o un lápiz tienen una forma estructural muy similar (Prette & De Giorgis, 2001). Estas afinidades

de formas se pueden organizar en familias de formas, rectas y curvas, horizontal y vertical, o las diferentes formas geométricas.

La abstracción geométrica fue el sello distintivo del arte inca (Phipps, Hecht, & Esteras Martín, 2004), creando elementos compositivos en su mayoría abstractos, inspiradas en objetos de su medio natural como plantas y animales. Es por eso que es necesario entender en qué consiste el proceso de abstracción.

En la serie documental “Abstract: The art of design”, el ilustrador Christoph Niemann se refiere a la abstracción como el proceso más importante en el arte, ya que significa deshacerse de todo aquello que no es esencial. Para realizar un proceso de abstracción es necesario el análisis y la síntesis de las formas reales; el análisis implica ir de lo concreto a lo abstracto, desarticulando el todo en varias partes y sus relaciones entre sí, destacando los aspectos más importantes; y la síntesis permite reconstruir el pensamiento del todo de acuerdo a ciertas elaboraciones mentales con el fin de comprender mejor las características y nexos esenciales de los elementos (Ruiz Limón, 2006)

La construcción de las formas en el tejido inca se da durante el mismo proceso de tejido, es decir son representaciones estructurales, teniendo en cuenta siempre el principio de dualidad, por lo que todos los elementos suelen tener un par o un opuesto. Gail Silverman compara esta construcción de imágenes como la que se da con los píxeles en una imagen digital, denominando la unidad básica como “texel”, que vendría a ser cada trama o urdimbre ubicada hacia la cara del tejido.

La mayoría de los tejidos en cualquier parte del mundo se construyen a partir de repeticiones de pequeñas operaciones discretas, y, por lo general, es cierto que la importancia para el acabado de la tela no radica tanto en la exactitud de las operaciones realizadas sino en la repetición idéntica de las mismas. (Franquemont, Franquemont, & Isbell, 1992)

2.2.1.2.5. Línea - Contorno

La línea es una forma expresiva en el arte, es el medio más simple para representar las cosas. Desde un punto de vista figurativo, la línea transforma la percepción del contorno en líneas creando imágenes reales y coherentes, este contorno nace del contraste de la forma con el fondo. En tanto que en lo abstracto, la línea nace de lo con-

creto, ya que, como signo pictográfico, nace antes de la escritura. Como representación abstracta, la línea puede expresar emociones, puesto que se le puede dotar de tensión, elasticidad, flexibilidad, etc. (Prette & De Giorgis, 2001).

Para establecer mejor las funciones estéticas de la línea, usaremos como referente las funciones ya establecidas por Justo Villafañe en su libro “Introducción a la teoría de la imagen” (2006). La primera es la de aportar dinamismo a la imagen mediante la creación de vectores de dirección. La segunda es la delimitación de espacios, la cual también se puede obtener a través del contraste de color. La tercera es dar volumen a los objetos bidimensionales a través del sombreado. La cuarta es la perspectiva, es decir, representar tres dimensiones en un plano bidimensional. La quinta es un resumen de todas las anteriores, la función que permite dar forma y proporción gracias a sus características estructurales. A partir de estas funciones, se distinguen tres tipos de línea: la objetual, con valor en sí misma, la de sombreado, que forma tramas para dar volumen y la de contorno que establece las formas (Villafañe, 2006).

Los diseños del tejido inca se creaban a través de técnicas estructurales, es decir, no se añadían a tejido terminado, sino que se crean junto con la confección del mismo. No usaban líneas que delimiten el contorno, era el contraste de color de las fibras lo que delimitaba los contornos de las formas (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006).

2.2.1.2.6. Armonía

La armonía como principio está estrechamente ligada a la proporción y el ritmo, se define como la correspondencia de unas cosas con otras en el conjunto que componen, es decir, la correcta correspondencia de los elementos de una composición de arte con la obra en sí (Prette & De Giorgis, 2001).

Junto con la propuesta de la simetría, que veremos más adelante, presente en los tejidos de Chincheros, Franquemont, Franquemont e Isbell presentan la idea de contingencia como un recurso estético para alcanzar armonía en una composición.

La contingencia expresa la noción de que la expansión simétrica de una célula de acuerdo con reglas puede apartarse de lo esperado por circunstancias especiales. Los tejedores de Chinchero llevan más lejos la idea de contingencia: las reglas de simetría pueden ser intencionalmente doble-

gadas para lograr efectos deseados. En la mayoría de los casos, la improvisación sobre la regularidad matemática es mínima y toma la forma de adición o substracción de unas pocas hebras, la continuación de un rasgo de diseño un poco más largo que lo esperado, la alteración de una raya de color, la reubicación de una célula apartándose de la norma. Este “jazz” textil supone una cabal comprensión de las reglas que están siendo violentadas, y demuestra que la totalidad del conjunto tiene prioridad sobre la precisión de lo específico. Ascher y Ascher encontraron una cualidad similar en los quipus que estudiaron: la precisión cuantitativa era ocasionalmente abandonada debido a la necesidad de trabajar con números enteros, pero se mantenía el formato global y las relaciones. (Ascher y Ascher 1981 e.g.pp. 135-139). (Franquemont, Franquemont, & Isbell, 1992)

Esta propuesta explica como la estética inca es más que la suma de los elementos compositivos, busca alcanzar una armonía compositiva global, inspirados en el funcionamiento del mundo natural.

2.2.1.2.7. Color

El color en una obra de arte es esencial, ya que la percepción del color es responsable de la percepción de otros fenómenos como es la forma o el espacio. Científicamente la percepción del color es la sensación producida por los rayos luminosos que impresionan los órganos visuales y que depende de la longitud de onda (RAE). Para entender mejor este fenómeno podemos partir de la división de la luz propuesta por Sir Isaac Newton, basándose en las notas musicales occidentales, separó el espectro solar en siete colores: rojo, naranja, amarillo, verde, azul, índigo y violeta. Johann Wolfgang von Goethe en su libro “Teoría de los Colores” de 1810, introduce la variable de la percepción individual a la teoría del color, estableciendo las bases de lo que hoy se estudia como la psicología del color; así mismo, propuso la existencia de 3 colores primarios, llamados así porque no se pueden crear al mezclar otros pigmentos, azul, rojo y amarillo; y 3 colores secundarios, que resultan de la mezcla de los primarios, naranja (resultado de la mezcla de rojo y amarillo), verde (azul y amarillo) y violeta (rojo y azul).

A principios del siglo XX, Johannes Itten presenta su libro “El Arte del Color”, en el que analiza el color tanto objetiva como subjetivamente, exponiendo leyes y reglas

fundamentales de éste como fenómeno físico y al mismo tiempo establece límites subjetivos de su percepción. Su investigación es la conjunción de diversas teorías propuestas a través del tiempo por diversos autores como Newton y Goethe, así como otros entre los que podemos mencionar a Chevreul y Hölzel. Será este autor nuestro principal referente en cuanto al análisis del color, ya que su aproximación es la más completa. Establece que la base del estudio estético de los colores son los efectos de contraste entre estos y su disposición. Encontramos también una referencia al uso del color en tres culturas pre incas; el color fue usado como símbolo en Tiahuanaco, como medio de expresión en Paracas y según la impresión que produce en Chimú. Establece el estudio de la armonía de color como la acción de juzgar objetivamente la acción simultánea de dos o más colores, encontrando equilibrio y simetría; concluye que para alcanzar esta armonía, la mezcla de colores elegidos debe dar como resultado el gris neutro. (Itten, 1975)

Las diferentes tonalidades que somos capaces de percibir se deben a que todos los objetos opacos absorben gran parte de la luz que los ilumina, y refleja una menor cantidad de ondas, son éstas las que los ojos captan (Prette & De Giorgis, 2001). Sin embargo, siempre se debe tener en cuenta que la percepción de los colores es subjetiva y está fuertemente influenciada por el ambiente.

El sistema de color más usado actualmente en la teoría del color es el sistema DIN (iniciales en alemán para el Instituto Alemán de Estandarización). Propuesta a mediados de 1950 por Manfred Richter, sus principios siguen vigentes hasta hoy, está basada en 3 variables: matiz, saturación y brillo. El círculo cromático desarrollado en este sistema se divide en 24 matices de color, que a pesar de no tener el mismo valor de brillo, se perciben de como si lo tuvieran. Los valores de brillo van de 0 siendo el blanco ideal y el 10 el negro ideal (Zurich University of the Arts, 2011).

Itten (1975) sin embargo, divide el círculo cromático solo en doce partes y propone dos variables, el carácter del color (la posición en el círculo cromático) y la tonalidad (grado de claridad u oscuridad). La gradación cromática del círculo de colores conoce una progresión doblemente orientada, hacia un máximo de intensidad luminosa y la tonalidad con más brillo, en contraste a un máximo de tonalidad sombría (Prette & De Giorgis, 2001), denominamos esto gradación tonal. Las gradaciones tonales son

de suma importancia para el arte, ya que donan una sensación visual de volumen y plasticidad.

La disposición circular de los colores nos permite establecer algunas clasificaciones, como por ejemplo colores cálidos y fríos, así como los colores complementarios. Los colores cálidos son los que van del rojo al amarillo, y los fríos aquellos que van del azul al verde (ídem). Los colores complementarios son aquellos opuestos en el círculo cromático, son contrastantes y se intensifican mutuamente. Las 3 parejas principales de colores complementarios se originan de la propuesta de von Goethe, color primario en contraste a un secundario, uno frío frente a uno cálido; es así que tenemos: azul y naranja, rojo y verde, y amarillo y violeta.

Como resultado de su estudio sobre el color, Itten (1975) una clasificación de siete posibles contrastes de color:

CONTRASTE	DEFINICIÓN
1. Del color en sí mismo	Según el carácter
2. Claro-oscuro	Según su tonalidad
3. Caliente-frío	Según la sensación térmica psicológica
4. De complementarios	Según su oposición en el círculo cromático
5. Simultáneo	Según el efecto visual creado por la necesidad mental de alcanzar la armonía del gris puro
6. Cualitativo	Según su grado de pureza o saturación
7. Cuantitativo	Según la dimensión de las manchas de color

Fuente: Elaboración propia de la teoría de (Itten, 1975).

Varios autores han estudiado el fenómeno del color en el arte inca, desde distintos puntos de vista: estéticos, sociales e incluso organizacionales.

En la investigación realizada en el unku que conserva el museo de Madrid establecen que en el plano estético, “los colores más comunes en los tejidos incas eran el rojo, en un tono vivo y el amarillo, utilizándose también de forma habitual otros como el

blanco, el negro, el azul y el verde.” (Jiménez Díaz, 2002) Y propone una regularidad en la disposición de bloques de color dentro de la composición estética.

García Escudero (2010) hace hincapié en su análisis de la dualidad inca al hablar del color. Señala que al referirse a hurin pacha, se usaban tonos oscuros, en oposición a hanan pacha, con tonos más claros y luz. Cita a diversos autores (Gisbert, Cereceda, Flores Ochoa, Bertonio, Platt) para hablar acerca de la oposición blanco-negro que se ve tantas veces, especialmente en los unkus de tipo ajedrezado, clasificados en “Tejidos Milenarios del Perú” (2002) como uno de los 4 modelos más comunes.

Gail Silverman, en su libro sobre los tejidos de las comunidades Q'ero, señala que existe un tipo de tejido que la comunidad denomina “lista”. Este tipo de tejido se caracteriza por la distribución de líneas paralelas de ancho variable y colores diversos en el tejido. Este diseño solo se encuentra en los ponchos ceremoniales masculinos y en las bolsas denominadas “wayako”. Es por esta existencia exclusiva que Silverman propone que el diseño “lista” tiene sus orígenes en los khipus, encontrando similitudes en la diversidad de grosores y colores. Propone también que eran los colores los que desempeñaban una función de clasificación, partiendo de la existencia de la diversidad cromática en las diferentes especies de flora y fauna, en la vestimenta de los grupos humanos y sociales.

2.2.1.2.8. Ritmo

Por definición, el ritmo es una sensación perceptiva producida por la combinación y sucesión regular de elementos, es un estímulo óptico. Como fenómeno estético, se origina desde la existencia misma del hombre, su fisonomía, sus acciones, su trabajo (Lukács, 1966). Como explica Villafañe:

El ritmo solo existe en la medida que pueda ser percibido y conceptualizado, y la conceptualización es evidente que requiere estructuras que posibiliten el reconocimiento. La percepción del ritmo nace de la propia percepción de su estructura y de su repetición... (Villafañe, 2006).

Se reconoce de esta manera dos componentes para que exista el ritmo como fenómeno estético: la periodicidad y la estructuración (ídem). Coincidiendo con Villafañe, Prette y De Giorgis usan diferentes términos para la misma definición, describiendo como el principal fenómeno responsable del ritmo en las obras de arte a la al-

ternancia de los elementos compositivos. Se encuentran figuras rítmicas desde los más antiguos diseños decorativos. Toda obra de arte que tiene un valor estético está construida según una composición rítmica que constituye la estructura de ésta (Prette & De Giorgis, 2001). En contraste con el equilibrio, en una obra de arte el ritmo de las formas debe de ser variado. Un contraste armónico balanceado por una alternancia entre objetos grandes y pequeños, ubicados en diferentes lugares, crean una relación vivificante entre las formas, una tensión que vuelve la composición interesante (ídem). En la plástica artística, el ritmo es un factor de orden en la obra, por tanto produce una sensación de seguridad en el plano psicológico (Prette & De Giorgis, 2001).

Como describe Olga Sulca (2014), las sociedades andinas expresaron sus pensamientos a través de ciertos factores compositivos, como la simetría, las oposiciones (producto del pensamiento dualista) y la repetición de complejas imágenes. De la misma manera, María Jesús Jiménez Díaz, en el estudio de un unku que se encuentra en el museo de Madrid, describe la alternancia rítmica de colores como una característica en los remates decorativos y del esquema compositivo general de los incas.

2.2.1.2.9. Simetría

Geométricamente la simetría es la correspondencia exacta en la disposición regular de las partes de una figura con relación a un centro, eje o plano. La simetría es un fenómeno estético de suma importancia, son las formas simples y regulares las que percibimos y retenemos con más facilidad (Prette & De Giorgis, 2001), es por eso que siempre se ha considerado la simetría como un aspecto de la belleza.

La idea de simetría va más allá de la bilateralidad del reflejo de un espejo, es un concepto basado en cualquier imagen o forma que se repite rítmicamente de acuerdo a reglas (Franquemont, Franquemont, & Isbell, 1992).

Para entender la simetría en la composición del tejido inca podemos tomar el estudio realizado por Franquemont en los tejidos de Chincheros. Si bien, no es un análisis directo de las composiciones inca, las propuestas de simetrías son válidas.

Partimos de una base o célula, que puede ser reproducida en una dimensión, al moverse de manera lineal formando una banda, o en dimensiones para cubrir una superficie. Son tres los tipos de desplazamientos más comunes de esta célula.

Tabla 3

Ejemplares de operaciones simétricas básicas

TIPO	DESCRIPCIÓN	EJEMPLO
Traslación	Al desplazarse sin cambiar su posición	p p p p p p p
Reflexión	Al reflejarse como con un espejo	p q p q p q p q
Rotación	Al invertir la orientación izquierda – derecha y superior – inferior	p d p d p d p d

Fuente: (Franquemont, Franquemont, & Isbell, 1992)

A estos movimientos se les puede agregar algún tipo de deslizamiento en la superficie, generando más posibilidades compositivas.

Los sistemas simétricos formales abundan en el mundo natural, y han llamado la atención de los matemáticos debido a que parecen depender de la regularidad y la periodicidad. Pero esta aparente precisión es engañosa, y de hecho, muchos fenómenos naturales solo se aproximan a sus modelos matemáticos. Como señala Weyl, "Si la naturaleza estuviera totalmente gobernada por leyes, entonces todo fenómeno compartiría la simetría completa de las leyes universales de la naturaleza tal como lo plantea la teoría de la relatividad. El mero hecho de que esto no es así prueba que la contingencia es un rasgo esencial del mundo." (Weyl, 1952:26)" (Franquemont, Franquemont, & Isbell, 1992)

2.2.2. *Funciones del tejido en el Imperio Inca*

2.2.2.1. Económica

Para entender el funcionamiento de la economía en el estado inca, debemos comprender bien la idea de reciprocidad.

Esta, era un sistema organizativo socioeconómico que regulaba las prestaciones de servicios a diversos niveles y servía de engranaje en la producción y distribución de bienes. Era un ordenamiento de las relaciones

entre los miembros de una sociedad y economía que desconocía el uso del dinero. (Rostworowski, 2015, pág. 68)

Para entender mejor este concepto podemos analizar el importante papel que jugó el tejido en este mecanismo de reciprocidad entre el estado y el pueblo.

El tributo textil, es decir, la obligación que tenían los pobladores de proporcionar la “mano de obra” para el tejido constituía, junto con el tributo agrícola (cultivando las tierras del estado y del culto) una de las obligaciones básicas de los pueblos sujetos al estado inca, el cual proporcionaba la lana para que las unidades domésticas tejieran tanto las prendas que debían entregar como tributo como de la ropa de los propios miembros de cada una unidad doméstica. (Gisbert, 1989)

Es decir, que el estado repartía la materia prima, lana o algodón comunales, y cuando los ayllus cumplían con su obligación de confeccionar los tejidos para las necesidades de éste y del culto, tenían derecho a usar esta materia prima, para confeccionar su propia vestimenta.

2.2.2.2. Ritual o religiosa

Los textiles usados para la práctica religiosa eran siempre los más finos conocidos como cumbi o qompi (la escritura varía según los autores). Para la confección de estos tejidos existían dos grupos destinados a esta labor, los “cumbicamayocs” y las “acllas”.

“Las “acllas” (del quechua aqllay, escoger), eran doncellas elegidas que se destacaban entre las jóvenes de sus comunidades por su belleza o por otras condiciones tales como la posición de sus padres, estaban agrupadas y recluidas en los “acllahuasi”. [...] Entre los principales deberes de las “acllas” estaba el tejido de ropa fina para ritos religiosos y sacrificios, también se dedicaban al tejido de la ropa del inca” (John Murra citado en Teresa Gisbert, 1989)

“Los “cumbicamayocs” eran tejedores varones que, al igual que otros artesanos especializados, quedaban exentos del tributo. Se dedicaban al tejido de cumbis (textiles finos) y se encontraban agrupados, al parecer, en centros ubicados en distintos lugares [...]” (John Murra citado en Teresa Gisbert, 1989).

2.2.2.3. Político Social

A pesar de que el estado proporcionaba la materia prima para confeccionar la vestimenta del pueblo, esto no unificó a las diversas etnias; al contrario, se incentivó a que mantengan sus características propias, ya que su diferenciación unas de otras reafirmaba la identidad de cada etnia, haciendo más fácil su manejo (Gisbert, 1989).

La vestimenta común del pueblo era elaborada con el tejido denominado “ahuasca” o “awasqa”, tejidos burdos y toscos que se confeccionaban en telares horizontales.

Como ya establecimos el tejido tipo “cumbi” tenía un valor religioso; sin embargo, es importante recordar que también era usado para confeccionar la vestimenta de la realeza.

2.2.3. Aspecto técnico del tejido inca

2.2.3.1. Fibra

La fibra que se usaba en la elaboración de los textiles inca podía ser de origen vegetal o animal. Aquellas de origen vegetal eran la hoja de maguey denominada cabuya por los españoles y conocida como chuchau o chantapayna entre los indígenas (Silverman, 1994), se usaba en forma de sogas, bolsas de red, trenzas y burdas mantas (Rostworowski, 2015). El algodón, también de origen vegetal, fue adoptado de la tradición de los pueblos costeros (Cáceres Macedo, 2011). Las variedades americanas (*Gossypium barbadense*, *Gossypium hirsutum*), están compuestas de celulosa, el material es fuerte, resistente y buen aislante; sin embargo, es poco elástico (Murillo Pérez, 2015).

La fibra de origen animal era obviamente la lana de auquénido, tradicional de la sierra (Cáceres, 2011 Tejidos del Perú Prehispánico) que se puede encontrar en marrón, negro, blanco y gris. La lana de alpaca era más fina que la de la llama y se utilizaba para la confección de ropas destinadas a los grupos administrativos del imperio; en cambio, la lana de llama se disponía para la producción doméstica de las awasqa, de uso popular. La lana de guanaco y de vicuña se consideraba sagrada y se utilizaba para tejer prendas de culto por las acllas (Murillo Pérez, 2015).

Como se aprecia aún en la comunidad de Chinchero, después de trasquilar la lana del animal se lavaba con una raíz denominada saqta obtenida de la planta sachaparakay.

2.2.3.2. Hilado

La fibra natural se debía escarmenar con el uso de ruecas. La torsión en S se da cuando el huso gira en el sentido de las agujas del reloj, en el otro sentido se denomina torsión en Z. Jiménez Díaz (2002) hace referencia al trabajo de A.P. Rowe de 1978 quien afirma que las urdimbres del tejido inca tiene generalmente hilos de tres o dos hebras, las tramas suelen ser de dos hebras con un grado de torsión menor. Esto dependía de la costumbre local.

Por ejemplo, los pobladores de la comunidad de Q'ero crean un hilo fino, conocido como q'ero ñaño q'ayto, con una torsión en S; este hilo es posteriormente, unido a otro igual con una torsión en Z, acción que llaman q'antiy. (Silverman, 1994). Es decir, que las hebras suelen hilarse usando dos cabos, mostrando en una actividad tan sencilla la importancia del principio de dualidad. El rol del hilandero llegó a ser tan importante como el del tejedor, ya que debía proveer una materia prima excepcional (Cáceres, 2011).

Gail Silverman describe el huso empleado por los pobladores de Q'ero para hilar la fibra, que ellos llaman “phuskay”, la madera que sirve de eje es llamada “tissi” y el disco que hace contrapeso es conocido como “peliku”.

2.2.3.3. Tintas

Cuando Gail Silverman estudió la tradición textil de las comunidades Q'ero, notó que a pesar de haber perpetuado casi intacta esta herencia, los tintes naturales habían sido casi completamente reemplazados con anilinas artificiales debido a su practicidad. Citó el estudio de Nuñez del Prado de 1970, quien logró conocer las denominaciones para algunos tintes naturales como: K'uchu k'uchu, verde; chapi, rojo; hatun ch'illka, amarillo; punki, amarillo-naranja, waqra waqra, amarillo brillante; y luma ch'illka, negro.

A diferencia de la comunidad Q'ero, los tejedores de Chinchero si mantienen el conocimiento del teñido natural. Fue posible obtener información sobre los tintes y los mordientes, gracias a las explicaciones de la señora Elizabeth Cusi huaman.

Tabla 1

Materiales para el teñido de la fibra

Color	Tinte	Mordiente
Azul	kinsak'uchu	azufre, orín de niño
Morado/violeta	maíz morado	sal de maras (mordiente natural más común, usado para varios)
Verde	ch'illka	tierra volcánica
Amarillo	flor de q'olle	limón
Rojo (16 tonos)	cochinilla, limón	sal de maras (mordiente natural más común, usado para varios)
Marrón	qaqasunkha	sal de maras (mordiente natural más común, usado para varios)

Fuente: Elaboración propia.

Es posible comparar estos tintes con la tabla propuesta por el grupo del color argentino el año 2006.

Tabla 2

Materiales para el teñido de la fibra

Sustancias de extracción de tintes		
Vegetales	rojo	relbunium
	naranja	achiote, annatto, bija
	azul	agracejo, kishka-kishka, waqra-waqra, índigo, añil, mullak'a
	violeta	maíz negro, maíz morado, muran
	morado	paguau, pawaw
	amarillo	molle, falso pimiento, palo moral o amarillo, moral

Vegetales		ch'illka
	verde	jagua, vitoc, acharán, charán, paipai, agarrobilla, ta-
	negro	ra
		nogal
	marrón	
Insectos	rojo	cochinilla, magno, grano
Conchiles	rojo	púrpura pansa, aperta, lapillus, murex
Minerales	rojo	hematita, ichma o sinabrio
	ocre amarillo	limonita
	negro	negro de pantano

Fuente: (José Luis Caivano, 2006)

Rostowrowski habla de los tanti camayoc es decir, los "Yndios que hacían colores de yerbas", y María Jesús Jimenez Diaz los nombre como tullpuycamayoc (Jiménez Díaz, 2002) demostrando la dedicación que se tenía para teñir las fibras, el cual dio como resultado una coloración uniforme, que no se ha desvanecido con el tiempo. Este conocimiento fue adquirido a través de la experiencia de los pueblos precolombinos previos, así como nuevos métodos adoptados de los pueblo conquistados (libro color argentino 2006). En el Tahuantinsuyo las fibras eran teñidas antes de ser tejidas; a diferencia de otras culturas, no hay ejemplos de tejidos que hayan sido pintados después de la confección.

2.2.3.4. Telares

Las técnicas de telar se formaron a partir del periodo formativo (Cáceres, 2011). El más común fue el telar de cintura o faja que es usado aún en nuestros días. Otro tipo era el horizontal formado por cuatro estacas y empleado para grandes piezas.

El telar de cintura retratado en las obras de Guaman Poma de Ayala, es usado aún en la comunidad de Chinchero, donde se pudo obtener el nombre de las partes gracias al conocimiento de la señora Elizabeth Cusihuaman.

- tocaro

- illami
- khallwa
- chunpi
- miñi
- ruk'i (de fémur de llama, elemento más importante, suele ser heredado de generación en generación)

2.2.3.5. Técnicas de tejido

El textil en el apogeo del Tahuantinsuyu alcanzó un alto nivel de estandarización. Se dividió principalmente en el tejido awasqa o ahuasca, que era el tejido común y ordinario, usado por el poblador común; y el cumbi o qompi, reservado para la realeza y los altos funcionarios políticos y religiosos ((Ed.) J. A., 2002) (Cáceres Macedo, 2011).

El tejido awasqa consistía en una técnica con la urdimbre vista (Silverman, 1994).

La mayor cantidad de muestras que han sido estudiadas son de tejido cumbi o qompi, ya que debido a su importancia fueron guardadas como reliquias familiares o enterradas como parte de un ajuar funerario (Jiménez Díaz, 2002) y se conservaron hasta la actualidad, además podemos encontrar representaciones de estos en los dibujos de Guaman Poma de Ayala. Sabemos que el tejido awasqa no llevaba motivos o iconografía, por lo que es lógico suponer que fueron las técnicas qompi las que se heredaron por generaciones, como vemos en las actuales comunidades que practican el tejido.

El tapiz incaico se elaboraba de acuerdo a las normas de estandarización impuestas por el estado. Era totalmente reversible, sin hilos sueltos, con un anverso y reverso perfectamente homogéneos y regulares (Jiménez Díaz, 2002), tejido con la técnica de entabado, además era tejido en una sola pieza, con la urdimbre que corre horizontalmente a medida que la prenda es tejida; se cosían los costados dejando un espacio para los brazos, la abertura del cuello se creaba durante el proceso de tejido. La urdimbre era usualmente de algodón y las tramas de lana de camélido. La densidad de las fibras en la urdimbre oscilaba entre 11 a 13 por cm^2 , y en la trama iba entre 16 a 40 por cm^2 (Jiménez Díaz, 2002). Las grandes medidas del tejido sugieren el empleo de telares con marco. Se pueden identificar dos características que la mayoría de pie-

zas comparten, una de ellas es una delgada línea en zigzag en el borde inferior de la túnica y la segunda es un tipo de ornamentación que Guaman Poma llama “tocapo” o tokapu” ((Ed.) J. A., 2002). Los orillos de urdimbre solían rematarse a modo de “en-cadenado”, posteriormente estos orillos, los bordes de la abertura del cuello y los orillos de trama se remataban con un borde decorativo efectuado “a la aguja”.

Además de las técnicas del tapiz encontrada en los unkus, es posible mencionar las técnicas aún desarrolladas en las comunidades de Q’ero y Chinchero, que son las más representativas en cuanto a textil.

El estudio de Gail Silverman (1998) en las comunidades Q’ero divide los textiles en dos técnicas principales. La primera denominada kinsamanta, vocablo quechua que denomina el uso de 3 juegos de hilos que darán lugar a un tejido de 2 caras, siendo cada cara una réplica en colores inversos de la otra; la sociedad Q’ero solo encuentra valor en un tejido de doble cara, mostrándonos un ejemplo de la dualidad en su cultura. La segunda técnica la llaman iskaymanta, elaborada con 2 juegos de hilos pero solo crean diseños visibles en una cara. En la comunidad de Chinchero predomina la técnica de cara de urdimbre, y suelen decorar el borde de los tejidos con un decorado que llaman “ñawi awapa”.

2.2.4. *Flora y Fauna del Tahuantinsuyo*

Es necesario un conocimiento básico de la diversidad biológica del medio en que se desarrolló la sociedad inca ya que la naturaleza fue su principal inspiración; las representaciones estéticas en sus diferentes expresiones artísticas son elementos figurativos o abstracciones de distintas plantas y animales. Uno de los objetivos de este trabajo es el análisis de estas representaciones.

La flora y fauna del Tahuantinsuyo tuvo una gran diversidad, debido a su extenso medio geográfico, se calcula que abarcó unos 1 800 000 km² de territorio desde la costa del Pacífico pasando por la cordillera de los Andes hasta la selva amazónica. La gran expansión del imperio significó que debieron lidiar con todo tipo de ecosistemas, desde escenarios tropicales y húmedos, hasta paisajes en extremo nevados y fríos; desde desiertos inhóspitos e implacables, hasta zonas suaves y muy templadas (Grupo El Comercio, 1998).

Estudiaron y conocieron su medio, analizando las características geográficas de cada zona, por lo que tuvieron un amplio conocimiento de su flora y fauna. La flora y fauna de la sierra está determinada por la altura; mientras en las tierras bajas (hasta 2.500 metros) se cultivan verduras y frutas como las paltas, papayas, chirimoyas, lúcumas o tunas, hacia los 3.500 metros predomina absolutamente el cultivo del maíz, además de porotos y la cría de cuyes.

En las alturas empinadas sobre los 3.500 metros, por último, se practica la ganadería de llamas y alpacas y se siembra una enorme variedad de papas. La selva o ceja se extiende por todo el flanco oriental de los Andes entre los 400 y los 1.000 metros sobre el nivel del mar. Presenta altas temperaturas producto de su clima subtropical, donde se desarrollan especialmente las plantaciones de coca, mandioca, papaya, plátanos y ají. Entre la fauna hay monos, pavas, perdices, tortugas, hormigas con abdómenes cargados de grasa y proteínas comestibles y una infinidad de aves (Pontificia Universidad Católica de Chile, s.f.).

Como explica María Jesús Jiménez en su estudio del unku que se encuentra en el Museo de América de Madrid: “Las representaciones vegetales forman parte del arte inca y colonial, entre ellas se encuentran los motivos florales que se dan en textiles, cerámica...” (Jiménez Díaz, 2002).

2.2.5. *Cosmovisión e Ideología Inca*

Es complicado hacer una descripción exacta de la cosmovisión inca debido a la presencia que muchos cultos regionales, evolucionando a través del sincretismo. Su ideología fue resultado de las tradiciones y costumbres, heredadas de generación en generación, remontándose a Chavín de Huántar. Un buen punto de partida para el entendimiento de estos temas son las leyendas recuperadas de la tradición oral por los cronistas, como propone Rostworowski (2015) y García Escudero (2010); los hermanos Ayar, Manco Capac y Mama Ocllo, el mito del Incarrí, son leyendas que explican la visión del mundo de la sociedad inca, y su intención de crear una cultura panandina. La expansión del Tahuantinsuyo significó la unificación de sistemas políticos, socio-económicos y religiosos, desarrollando una estrategia de asimilación doctrinal, que originó un politeísmo natural basado en la mezcla cultural de los pueblos sometidos, heredando concepciones de culturas anteriores: geometrización del cos-

mos, dualidad, adoración a los cerros, pachamama (García Escudero, 2010), la creación a partir de un ser supremo, etc.

La comprensión de esta ideología es esencial para esta investigación ya que el conocimiento empírico y el conocimiento no-empírico poseen una frágil línea divisoria (García Escudero, 2010), para la sociedad inca arte y ciencia se desarrollaron casi como uno (Lizárraga, 1988), además, es necesario comprender su entorno. Es decir, su desarrollo cultural y tecnológico estuvo fuertemente influenciado por sus creencias religiosas y su visión del universo.

Para los incas, el mundo se dividía en tres: Hanan pacha, el mundo de arriba; kay pacha, el mundo terrenal; y ukhu pacha, el mundo de abajo. Viracocha era el dios principal, adoraban a la naturaleza y sus fenómenos, como el sol, la luna, los rayos, las estrellas, los ríos, las montañas, los lagos, etc.

2.2.5.1. Dualidad

Todos los autores, mencionados en esta investigación, que estudiaron a los incas hacen referencia de una manera u otra a la dualidad. Una de las propuestas principales de María del Carmen García Escudero, en su tesis doctoral de 2010, es la dualidad de la cosmovisión andina, partiendo de la división del mundo en hanan y hurin, arriba y abajo, norte y sur. Las denominaciones de hanan y hurin son usadas también por Rostworowski, en su descripción de la ubicación geográfica de los ayllus (2015).

La dualidad se define como la existencia de dos caracteres o fenómenos distintos en un mismo estado de cosas. Para los incas fue una fuerza que creaba equilibrio en el universo y estaba presente en todo, creación y destrucción, día y noche, hombre y mujer; ninguna de las partes puede existir sin la otra, se requieren la una a la otra. La existencia de dos partes o pares que crean un todo es la sociedad inca, al mismo tiempo, un principio social y un ideal estético (Phipps, Hecht, & Esteras Martín, 2004). Desde un punto de vista más abstracto, la naturaleza binaria de la dualidad, es oposición y complementariedad, y fue la base sobre la que se organizaron los rituales, la producción artística, el trabajo (ídem) y la economía, este último a través del principio de reciprocidad.

2.2.6. *Los autores*

El artista responsable de la creación de los tejidos incas no fue un solo individuo, fueron muchos artesanos. Es decir, los estudios de muchos investigadores prueban que, la perfección técnica y la complejidad estética fueron alcanzadas en la sociedad inca como resultado del trabajo de miles años, por pueblos que fueron evolucionando de generación en generación, el diseño inca no se trató de la creación de un individuo ((Ed.) J. A., 2002) (Asociación Rafael Larco Hoyle, 2010) (Cáceres Macedo, 2011) (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006).

Al igual que el desarrollo paulatino del arte del tejido en la sociedad andina, otra prueba de la autoría colectiva de los textiles incas, son su función dentro de esta sociedad. Al ser usados religiosa, económica y socialmente, su significado iba más allá de una función decorativa, su mensaje era colectivo ((Ed.) J. A., 2002) (Brown, 1980) (Gisbert, 1989) (Jiménez Díaz, 2002) (Museo Chileno de Arte Precolombino, 1989) (Rostworowski, 2015) (Silverman, 1994) (Sulca, 2014)

2.2.7. *Etnomatemática*

Micelli y Crespo explican la “etnomatemática”, en su artículo “La Geometría Entretejida” (2011), partiendo de la idea de que la matemática es una construcción social influenciada por conceptos religiosos, históricos y filosóficos en un lugar y tiempo determinado. Definimos la etnomatemática como:

Una disciplina de la Matemática Educativa que se enriquece de diversos campos y aspectos: el histórico, filosófico, geográfico, antropológico, etc. Esta disciplina se orienta a:

- 1) Contextualizar multiculturalmente los procesos de enseñanza-aprendizaje de la matemática.
- 2) Establecer conexiones entre cultura, matemática, historia, geografía, antropología y otras ciencias sociales (Huapaya & Salas citado en Micelli & Crespo, 2011, p.5)

De esta manera podemos establecer que la matemática tendría características asociadas a cada grupo social, brindando información valiosa en la investigación de técnicas, conocimientos y habilidades de diversos grupos humanos.

Para profundizar más aún sobre la etnomatemática, se entiende por ella al “arte o técnica (tica) de explicar, entender y desempeñarse en una realidad (matema), dentro de un contexto cultural propio (etno). Esto implica una conceptualización más amplia de la matemática, que incluye no solo contar, hacer aritmética y medir, sino también clasificar, ordenar, inferir y modelar” (D’Ambrosio, 1985, citado en Parra, 2003 p. 2-3, citado en Micelli & Crespo, 2011, p.6).

2.2.8. *El mensaje en el tejido Inca*

Gail Silverman, en su libro sobre el tejido andino en las comunidades Q’ero (1994) propone que los incas usaron el arte gráfico para registrar conocimientos, método que sus descendiente habrían heredado en esta comunidad. Sustenta su teoría en diversos argumentos.

Señala que la escritura alfabética evolucionó a partir del arte, mediante procesos de simbolización pasando por pictogramas, ideogramas y jeroglíficos. “Las artes textiles fueron una de las más importantes formas artísticas desarrolladas en los andes por más de 5000 años” (Silverman, 1994, pág. 44), teniendo el tiempo suficiente para desarrollar un sistema de comunicación, lo que habría permitido que el tejido se convirtiera en el método por excelencia para transmitir mensajes.

Hace referencia a una de las teorías que intenta explicar el paso de la comunicación oral a la escritura; la teoría de la gran línea divisoria, que plantea que una sociedad oral tiene un pensamiento mítico, inferior al pensamiento racional de una sociedad que desarrolló algún tipo de escritura. Silverman sostiene que debido a los niveles de organización y el avance tecnológico de la sociedad inca, es imposible creer que se tratara de una sociedad de pensamiento inferior, por lo que a pesar de no presentar una escritura alfabética debieron tener otro método de escritura.

Describe el término quechua “Quillca: escribir, bordar, pintar” (ídem), como un solo vocablo para diferentes actividades que estarían relacionadas en la antigüedad. Haciendo una comparación, encontramos en el Diccionario “Simi Taque” de la Real Academia de la Lengua Quechua (2013) que registra el vocablo “Qelqay. Escribir, graficar, redactar. || Trazar, diseñar. *Pe. Aya:* jelljay. *Bol:* qelqay, qhelqay. *Ec:* llinphiy” (Academia Mayor de la Lengua Quechua, 2013, pág. 236), designando

“llinphiy” como un sinónimo usado en la actual zona de Ecuador, sin embargo para la nuestra región “Llinphiy. s. Acto de pintar o colorear. || v. Pintar, colorear.” (Academia Mayor de la Lengua Quechua, 2013, pág. 147).

Finalmente hace una cuidadosa descripción de diversos motivos en el tejido de la comunidad Q'ero, motivos que tienen un significado para sus habitantes. Estas imágenes representan desde espacios geográficos como lagos y montañas, plantas y animales, fenómenos astronómicos como la salida y la puesta del sol, hasta mitos (Silverman, 1994).

Tanodi publica en 1994 un artículo que discute la posibilidad de la escritura inca. Afirma que al llegar los españoles no supieron interpretar una realidad llena de conceptos distintos a los suyos, por lo que negaron la existencia de algún tipo de comunicación escrita, sin tratar de encontrar una forma alternativa; es así que los cronistas a pesar de hacer referencia a los quipus, rechazan la idea de escritura (Tanodi de Chiapero, 1994). Señala que la verdadera escritura inca se habría desarrollado en los tejidos, basándose en los estudios de Victoria de la Jara y William Burns, quienes coinciden que era difícil aceptar que en una sociedad que abarcaba una extensión territorial tan grande con millones de habitantes gobernados por las mismas leyes, no existiera la escritura (ídem). Según Victoria de la Jara, el idioma quechua:

Es yuxtapositivo, emplea sufijos y en una misma palabra puede estar representada toda la frase, esta característica del idioma originó que el sistema gráfico inka se creara con un repertorio de básicas, que se modificaban por la adición de líneas, puntos, círculos, fusión de signos o cambios de color (de la Jara citada en Tanodi de Chiapero, 1994)

Esta forma de escritura habría estado condicionada al soporte, el tejido, por lo que cual se usarían construcciones geométricas.

2.3. MARCO CONCEPTUAL

Para empezar a hablar de una estética inca hay términos que se deben conocer. Varios vocablos quechuas son usados en diferentes referencias bibliográficas así como por artesanos textiles contemporáneos. De la misma manera la técnica textil cuenta con definiciones particulares, así como la estética misma. Para entender estos conceptos se recurrió al diccionario en línea de la Real Academia Española, al glosario textil “Awakhuni” del Museo Chileno de Arte Precolombino, al diccionario “Simi Taque” de la Academia Mayor de la Lengua Quechua y al Diccionario Enciclopédico del Qosqo de Miguel Avendaño, creando un glosario de términos como marco conceptual.

Abstraer: Separar por medio de una operación intelectual un rasgo o una cualidad de algo para analizarlos aisladamente o considerarlos en su pura esencia o noción.

Anillado simple: Estructura que utiliza un elemento que se va entrelazando consigo mismo generando una vuelta y un cruce que se repite en sentido horizontal. Cada corrida de lazadas se cuelga en la vuelta de la corrida anterior generando una malla.

Aplicaciones: Objetos y/o materiales como otros tejidos, plumas, cuentas, conchas y placas de metal, que se fijan a un soporte textil.

Arte plumario: Configuración lograda por las diversas técnicas de aplicación de plumas sobre superficies y volúmenes textiles.

Bordado: Técnica de representación para obtener imágenes incorporando a un soporte textil hilados de diferentes colores y/o calidades de textura mediante puntadas de aguja.

Brocado: Efecto ornamental logrado por los flotes de tramas suplementarias que se insertan durante el proceso de ejecución de un tejido base.

Cabo: Espacio formado entre dos capas de hilos de urdimbre por donde se introduce la pasada trama.

Cara o faz de urdimbre: Estructura derivada del tejido plano, obtenida por la gran densidad de los hilos de la urdimbre, logrando un efecto acanalado en la horizontal.

Cara o faz de trama: Estructura derivada del tejido plano, obtenida por la gran densidad en las pasadas de la trama, logrando un efecto acanalado en la vertical.

Densidad de trama: Número de pasadas de una trama en una medida determinada, depende de la compresión y grosor de los hilados.

Densidad de urdimbre: Número de urdimbres en una medida determinada, depende del espacimientto y grosor de los hilos.

Doble o triple tela: Estructura en la que se tejen simultáneamente dos (o tres) sistemas de urdimbre y uno o más sistemas de trama, generando dos (o tres) tejidos independientes que pueden ligarse entre sí. Ambas caras pueden ser iguales o diferentes en estructura y colorido.

Enlazado-entrelazado: Técnicas estructurales que utilizan uno o dos sistemas de urdimbres fijos. Se trabaja realizando cruces entre los hilos de la urdimbre, que son desplazados hacia ambos extremos. El tejido termina en el eje horizontal, conservando el último cruce con una única trama o cadeneta. Estas técnicas también se denominan *Sprang*.

Estructura textil: Supone la existencia de elementos flexibles cuyas leyes de entrelazamiento determinan un sistema para generar una superficie. Las estructuras se clasifican acorde al número o conjunto de elementos que intervienen en ella y a las relaciones que se establecen entre ellos.

Festón: Terminación de orilla lograda por la sucesión densa de puntadas que refuerzan y ornamentan el borde de un textil.

Flote de trama: Se produce al dejar inactivos varios hilos de la urdimbre en una pasada de trama.

Flote de urdimbre: Se produce al levantar los mismos hilos de la urdimbre bajo dos o más pasadas.

Fibra: Producto textil sintético, por oposición al de origen natural.

Figurativismo: Tendencia artística figurativa; que es representación o figura de otra cosa.

Grafismo: Cada una de las particularidades de la letra de una persona, o el conjunto de todas ellas. Expresividad gráfica en lo que se dice o en cómo se dice. Diseño gráfico.

Hebra: Porción de hilo, estambre, seda u otra materia hilada, que para coser algo suele meterse por el ojo de una aguja. Filamento de las materias textiles.

Huso: Instrumento para hilar, compuesto por una pieza cilíndrica, generalmente de madera, a la que se fija un disco o tortera de cerámica, piedra o hueso, que actúa como contrapeso.

Malla: Estructura en base a un elemento horizontal cuyo enlace continuo conforma filas que generan la superficie textil.

Mordentado: Proceso químico de preparación de las fibras previo al teñido que favorece una mejor absorción y fijación del tinte. Para este tratamiento se utilizan diversas sustancias de origen vegetal o mineral.

Monocromía: Utilización de un solo color.

Nudos: Estructura en base a un elemento vertical que se enlaza consigo mismo.

Panandino: Que comprende toda la cordillera de los Andes. Voz híbrida integrada por el adjetivo indefinido griego «pan»: todo, y por el sustantivo Andes.

Paramento: Adorno o atavío con que se cubre algo.

Pasada: Hilado o grupo de hilados de trama que se inserta en una calada.

Patrón: Modelo que sirve de muestra para sacar otra cosa igual.

Policromía: Cualidad de policromo; de varios colores.

Ranurado: Técnica de tapicería en la que las tramas discontinuas no se enlazan entre sí por varias pasadas sucesivas, originando una abertura en el sentido vertical.

Representación: imagen o idea que sustituye a la realidad.

Sarga: Estructura tejida a telar cuyos puntos de entrelazamiento son desplazados en cada pasada logrando una imagen visual de líneas diagonales, su módulo estructural cumple con un mínimo de tres hilos y tres pasadas.

Simetría: Correspondencia exacta en forma, tamaño y posición de un cuerpo o figura con relación a un centro, un eje o un plano.

Tapiz: Paño grande, tejido con lana o seda, y algunas veces con oro y plata, en el que se copian cuadros y sirve de paramento.

Técnicas estructurales: Modos de entrelazar los elementos textiles mediante los cuales se obtienen una gran variedad de superficies tejidas.

Técnicas de representación: Estrategias para generar las imágenes en el textil. Se clasifican en estructurales, superestructurales y por impregnación.

Técnicas de terminación: Son los modos de resolver los límites del textil, tanto bordes exteriores como interiores.

Tejido plano: Es la manera más sencilla de estructurar un tejido, levantando en una pasada los hilos impares y en el siguiente los pares. Su módulo estructural se cumple con un mínimo de dos hilos y dos pasadas. El tejido producido no tiene revés.

Teñido con reserva: Técnica para obtener imágenes que contrastan con el color del fondo, logrando efectos de luminosidad y transparencia. Para cada baño de tinte se bloquean previamente zonas de la superficie mediante amarras o pliegues o con sustancias impermeabilizantes, como arcilla u otros.

Torsión: Ligado de las fibras textiles por rotación o giro, produciendo hilados de un cabo. Es torsión en “S”, si se gira hacia la derecha, y en “Z”, si el giro es hacia la izquierda.

Torzal: Técnica estructural en que se utilizan tramas pares, envolviendo entre ellas los elementos de urdimbre en cada pasada de trama. Es denominada también Encordelado o Apareado.

Trama: Conjunto de hilos que, cruzados y enlazados con los de la urdimbre, forman una tela.

Trama excéntrica: Se utiliza para obtener líneas curvas y delinear formas, evadiendo la perpendicularidad de la relación urdimbre y trama.

Trama suplementaria: Técnica de representación estructural, brocado.

Trama discontinua: En tapicería, técnica de representación estructural lograda por el uso de tramas de distintos colores que hacen recorridos parciales en el ancho del tejido.

Tokapu: Filas de dibujos geométricos rectangulares o cuadrados con un patrón de repetición.

Urdimbre: Conjunto de hilos que se colocan en el telar paralelamente unos a otros para formar una tela.

Urdimbre complementaria: Técnica de representación estructural en la que se usan de a dos juegos de urdimbre de diferente color (generalmente contrastantes) que son funcionalmente equivalentes en la estructura. Cuando un juego de urdimbres pasa sobre una trama, el otro pasa bajo ella viceversa, generando un textil de doble faz o doble cara.

Urdimbres y tramas discontinuas: Estructura tejida a telar realizada con urdimbres y tramas parciales que son montadas en elementos guías auxiliares. Urdimbres y tramas se entaban entre sí, lo que permite retirar los elementos auxiliares luego de terminado el tejido.

Urdimbre suplementaria: Técnica de representación estructural en la que se dispone un juego adicional de hilos de urdimbre que son seleccionados solo para obtener figuras. Al quedar inactivos por más de una pasada, generan flotes por el revés de la tela.

Unku: Camiseta utilizada en el inkario, con diferentes variantes, como por ejemplo: larga, corta, cosida íntegramente o tan solo medio cuerpo y suelta en el resto, con pequeña manga o sin ella, con flecos o sin ellos.

CAPÍTULO III

Análisis denotativo y connotativo

Proceso de segmentación y categorización

3.1. Instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones.

3.1.1. Valoración pragmática

PRAGMÁTICA	ESPECTADOR			
	GÉNERO	EDAD	CREENCIAS	CONTEXTO JERÁRQUICO
	Ambos	Sin distinción	Cosmovisión inca	Medio - alto

Fuente: Elaboración propia

Resumen: La creación de modelos estéticos y el diseño de simbología en los textiles inca estaban dirigidos al pueblo en general, sin distinción de edad o género. Era necesario conocer la cosmovisión andina y comprenderla, los símbolos era conocidos por el tejedor y el que usaba la prenda, es decir, desde el estrato social de artesanos hacia arriba, el pueblo reconocía la connotación real de la representación pero no entendía la simbología.

3.1.2. Valoración paradigmática

A) Categorización valorativa gráfica

PARADIGMA CATEGORÍAS		IDEAS ARTICULADAS ELEMENTOS QUE TIENEN ENTRE SÍ ALGO EN COMÚN SIMILITUDES	
DIFERENCIAS	Representación figurativa solo de flora		
	Representación figurativa solo de fauna		
	Representaciones mixtas		

			
	Representaciones abstractas-geométricas		
Fuente: Elaboración propia			

Tabla de unidades

TEJIDOS INCA				
<p>Túnica con banda de diamantes</p> <p>Tejido 1</p> 	<p>Túnica sin mangas</p> <p>Tejido 2</p> 	<p>Bolsa con borlas</p> <p>Tejido 3</p> 	<p>Túnica real o Unku</p> <p>Tejido 4</p> 	<p>Poncho inca</p> <p>Tejido 5</p> 
<p>Tejido de transición</p> <p>Tejido 6</p> 	<p>Túnica con estrellas de 8 puntas</p> <p>Tejido 7</p> 	<p>Lliclla, manto de mujer</p> <p>Tejido 8</p> 	<p>Unku miniatura</p> <p>Tejido 9</p> 	<p>Unku reliquia</p> <p>Tejido 10</p> 

Fuente: elaboración propia

Tabla de categorización

	Categorización	Similitudes	
DIFERENCIAS	1ra Categoría Representaciones figurativas solo de flora	Unku miniatura Tejido 9	Unku reliquia Tejido 10
	2da Categoría Representaciones figurativas solo de fauna	Túnica sin magas Tejido 2	Bolsa con borlas Tejido 3
	3ra Categoría Representaciones mixtas	Túnica real o unku Tejido 4	Poncho inca Tejido 5
		Tejido de transición Tejido 6	Lliclla, manto de mujer Tejido 8
	4ta Categoría Representaciones abstractas- geométri- cas	Túnica con banda de diamantes Tejido 1	Túnica con estrellas de 8 puntas Tejido 7

Fuente: elaboración propia

B) Primer Nivel de Investigación: Categorización (Similitudes)

a) Primera categoría: Representaciones figurativas solo de flora. Esta categoría la integran dos tejidos:

1) Unku miniatura: pequeña túnica que no habría sido creada como vestimenta sino como ofrenda (Giuntini, 2017), presenta variedad en sus representaciones de flores, pudiendo distinguir cinco modelos diferentes, siendo éstas las únicas representaciones figurativas que podemos reconocer.

2) Unku reliquia: Túnica que habría sido conservada como una reliquia familiar real (Jiménez Díaz, 2002) presenta un solo modelo de ícono reconocible, una planta de qantu, más específicamente, las flores. El complejo diseño se repite completamente 106 veces y 10 veces de manera parcial.

b) Segunda categoría: Representaciones figurativas solo de fauna. En esta categoría encontramos dos tejidos:

1) Túnica sin mangas: Hallada en la actual zona de Ica en la costa de Perú (Newton, 1981), presenta un diseño sencillo en el que sobresale la representación de dos felinos estilizados posicionados uno frente al otro mirando hacia adelante con expresión amenazante.

2) Bolsa con borlas: El único de todos los tejidos de la muestra que no es un tapiz, se trata de una bolsa creada con la técnica del anillado, sus representaciones consistente en auquénidos andinos colocados de manera repetitiva uno detrás del otro cambiando de sentido en cada línea.

c) Tercera categoría: Representaciones mixtas. Siendo la categoría más extensa, está integrada por cuatro tejidos:

1) Túnica real o unku: En este tejido podemos encontrar una muestra de representaciones. Empezando por los simbólicos tokapus, vemos también cuatro variedades de flores dispuestas en diferentes lugares de la túnica y una pareja de felinos ubicados uno frente al otro.

2) Poncho inca: Unku real con una grupo de representaciones dominado por los tokapus, diseños geométricos que simbolizarían una herencia real; es así que solo encontramos además cuatro aves y dos flores invertidas.

3) Tejido de transición: A pesar de ser el único tejido en la muestra que es en realidad tan solo un fragmento de la obra original, podemos distinguir distintos motivos representados. Flora y fauna, con dos tipos de flores y un diseño de mariposa, y la chakana, rombo escalonado que simbolizaría el mundo andino y sus diferentes divisiones.

4) Lliclla, manto de mujer: A diferencia del unku, la lliclla era una prenda femenina, haciendo este tejido único entre la muestras. Sus representaciones incluyen flora, en tres

modelos diferentes y fauna con dos tipos de aves, así mismo también están los símbolos geométricos conocidos en el arte inca como tokapus.

d) Cuarta categoría: Representaciones abstractas- geométricas. Categoría compuesta por dos tejidos:

1) Túnica con banda de diamantes: Unku sencillo, tanto en su armonía cromática como en sus representaciones, presenta un solo diseño compuesto que se repite ocho veces, se trata de un rombo escalonado que contiene uno más pequeño, éste a su vez, contiene un rombo dentro de otro y en el centro se encuentra una cruz.

2) Túnica con estrellas de ocho puntas: Túnica que resalta por su uso de cuatro tonalidades contrastantes dispuestos en dos modelos de formas abstractas que se repiten 120 veces cada uno de manera alternante creando en el tejido una cuadrícula multicolor.

C) Segundo nivel de Investigación: Categorización (diferencias)

a) Codificación Selectiva

Primera Categoría: Representaciones figurativas solo de flora

Esta categoría hace referencia al hallazgo de textiles que presentan en su composición únicamente imágenes de flora, es decir, plantas o flores, entre las cuales posible distinguir diversas variedades.

Segunda Categoría: Representaciones figurativas solo de fauna

A esta categoría corresponden los textiles en los que distinguimos solo íconos de fauna, es decir, animales. Dentro de la muestra, los animales representados son llamas y otorongos.

Tercera Categoría: Representaciones mixtas

Dentro de esta categoría se encuentran los tejidos en los que vemos tanto representaciones de flora como de fauna, es decir es mixta.

Cuarta Categoría: Representaciones abstractas - geométricas

Esta categoría incluye a los textiles que presentan imágenes abstractas, no hay representaciones figurativas de ningún tipo ni tampoco representaciones simbólicas.

b) Codificación Axial

La primera categoría se relaciona con la segunda porque ambas tienen representaciones figurativas, aunque solo de un tipo, ya sea flora o fauna respectivamente. Estas dos categorías se relacionan con la tercera por el mismo motivo, todas tienen íconos figurativos; pero además, viéndolas en conjunto, algunas de ellas presentan también representaciones simbólicas, que a pesar de no ser nuestro tema de investigación, se deben considerar. La tercera y cuarta categoría se relacionan debido a que ambas presentan representaciones abstractas; en el caso de la tercera, éstas van acompañadas de otras figurativas y simbólicas, y en el caso de la cuarta, éstas son las únicas.

Resumen de la investigación

3.2. Discurso Crítico

3.2.1. Túnica con banda de diamantes



El tejido no presenta ningún ícono (semejanza) en su composición. Existen símbolos que representan ideas, la cruz y la chakana. La cruz tiene un diseño geométrico, con simetría en los cuatro lados y simbolizaría la división cuadripartita territorial, es decir, una representación simbólica de la división geográfica del Tahuantinsuyo, conocidos como los 4 suyos. La chakana es un rombo escalonado, en el que se forman tres escalones en cada lado, su significado sería el de una escalera o puente para cruzar de un lugar a otro (Academia Mayor de la Lengua Quechua, 2013) y lo interpretamos como la simbolización de las diferentes dimensiones de la cosmovisión andina y como se conecta entre sí. Los escalones que hay en cada lado simbolizan las divisiones del mundo andino, kay pacha, ukhu pacha, hanan pacha (Morón Tone, 2009).

En el tejido se connota una relación entre la chakana y la cruz que se encuentra en el medio, juntas crean la división del mundo andino, tanto geográfica como espiritual.

La dimensión creativa ayuda a un mejor entendimiento del tejido como obra de arte. Este ejemplar presenta un tipo de tejido con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica es denominada tapiz cara de urdimbre, debido a que la trama, en este caso de algodón, está escondida y los diseños se forman con las urdimbres de lana de vicuña.

Así mismo, las tramas y urdimbres son discontinuas lo que permite a creación de formas. El bordado consiste en aplicaciones de hilo hechas con una aguja después de que el tejido está terminado.

Los instrumentos usados fueron un telar horizontal de estacas y aguja; este tipo de telar se utilizaba para obras grandes en las que un telar de cintura no era suficiente, se colocan 2 palos incrustados en el suelo, pasando las urdimbres de manera horizontal respecto al suelo, se usan las estacas de la misma manera que en un telar de cintura pero se posicionan verticales respecto al suelo. La aguja se usa para los bordados adicionales del borde del tejido.

Los rombos escalonados y cruces, así secuencia de colores contrastantes marcan un estilo geométrico, siendo este un sello distintivo del arte inca.

La dimensión compositiva estudia los elementos compositivos de la obra de manera independiente. La proporción entre elementos naturales o artificiales es idéntica y constante.

El equilibrio de masas se crea con un peso visual ligeramente hacia la parte baja debido a la ubicación del elemento principal, los elementos dentro de este son idénticos, no generan oposición; en cuanto al color, el uso de matices complementarios generan oposición, alcanzando equilibrio por su disposición contrastante.

La morfología o forma se determina por la estructura rectangular del tejido, que está definida por el telar en que se confeccionó, como un único tejido largo, al ser usado forma 2 rectángulos en los sus lados están en relación aproximada de 8:7. La única textura es la del material, es decir, la lana, sin embargo se puede diferenciar el tapiz del bordado.

Al estudiar la línea, dividimos este elemento es tres. El contorno que no está definido de manera exacta, es el contraste de color lo que delimita las formas. El diseño es una creación formal geométrica. Y la base, que es geométrica lineal, ubica los elementos en una disposición horizontal.

La armonía morfológica se alcanza a través de las formas repetitivas y la armonía cromática es alcanzada con la triada de matices rojo, amarillo y negro sobre fondo de matiz blanco.

Al referirnos al color, distinguimos una policromía en tonalidades cálidas que contrastan entre tonos claros y oscuros, tonos saturados que hacen oposición al fondo de tonalidad blanca. No existe una fuente de luz, por lo que no se crea ningún tipo de volumen y se definen imágenes planas.

Ritmo morfológico es repetitivo, debido a que los rombos escalonados se repiten ocho veces manteniendo la forma y tamaño, creando un ritmo simétrico y constante. El diseño lineal del borde sostiene un ritmo alternante, que consta de seis líneas delgadas seguidas de una gruesa. El ritmo cromático también es repetitivo en la banda de la cintura, en las líneas del borde de la túnica el color no sigue un patrón exacto creando un ritmo disonante, pero siempre se coloca colores contrastantes uno al lado de otro.

Hablando de la dimensión de contenido encontramos a los elementos conceptuales de la cruz y la chakana.

3.2.2. Túnica sin mangas



Los íconos (semejanza) son dos únicos felinos posicionados uno frente al otro, representan al jaguar que simboliza un ser divino, imagen de fortaleza y poder.

La relación entre los dos felinos es importante, ya que muestra oposición y complementariedad, una representación del principio de dualidad.

Podemos interpretar de una manera más sencilla la obra al separarla en tres dimensiones:

La primera de estas es la dimensión creativa, que analiza primero el tipo de tejido, éste es un tejido con representación estructural, es decir que las representaciones figurativas son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica es un tapiz con trama excéntrica, que crean líneas curvas evadiendo la perpendicularidad de la trama con la urdimbre.

Los instrumentos usados fueron los de un telar de estacas, este tipo de telar se utilizaba para obras grandes en las que un telar de cintura no era suficiente, colocando dos palos incrustados en el suelo, pasando las urdimbres de manera horizontal respecto al suelo, se usan las estacas de la misma manera que en un telar de cintura pero se posicionan verticales respecto al suelo.

El estilo es figurativo estilizado, ya que el diseño es una representación figurativa estilizada de dos felinos, creando únicamente siluetas.

La segunda dimensión es la compositiva, que estudia cada elemento de la composición estética. La proporción de elementos, dos felinos, presentan una proporción irreal, ubicados en la parte superior del tejido.

El equilibrio de masa se distribuye poniendo mayor peso en la parte superior por la presencia de las representaciones de fauna. En cuanto al equilibrio cromático, el balance de colores complementarios azul y naranja separa horizontalmente la composición con una línea amarilla, dentro del área de tonalidad naranja los dos felinos de color negro contrastando al bloque de tonalidad azul.

Con respecto a la morfología (forma) podemos distinguir una estructura está definida por el telar construido para tejer el textil; sin embargo, en este textil podemos ver dos partes de igual dimensión unidas creando un rectángulo en el que sus lados tiene una relación aproximada de 11:8. La textura principal es la de la lana, además resalta la textura de la cinta que une ambos paneles.

En cuanto a la línea, vemos que no hay un contorno definido, sino que marcado por la fuerte oposición de tonalidad entre la figura y el fondo. El diseño es simétrico y horizontal en los bloques de color y simétrico vertical en las representaciones figurativas. La

base es geométrica, ya que presenta una composición simétrica horizontal, separando dos áreas iguales con una línea.

La armonía de forma se crea con la simetría por oposición de los íconos, así como la armonía cromática se alcanza gracias al uso de colores complementarios y los contraste de saturación tonal.

Analizando solo el color distinguimos un fuerte contraste entre un matiz cálido y uno frío. La oposición entre los felinos de matiz negro frente al fondo naranja, así mismo los matices naranja y azul son complementarios y presenta un acento tonal con el color de la cinta horizontal que une las partes, se crea así una polaridad cromática. Ausencia de una fuente de luz, por lo tanto, sin luminosidad no hay volumen.

El ritmo morfológico es repetitivo de manera simétrica, el cromático de una única figura, no existe un ritmo cromático ya que son dos únicos bloques de colores complementarios más las figuras en negro que añaden contraste.

La tercera dimensión es el contenido, donde hallamos el elemento Sígnico (real-ideal) donde encontramos las imágenes de los felinos representados como siluetas negras, llegando a distinguir solo una pata delantera y una trasera, las bocas de borde rojo, muestran los dientes, los ojos de borde similar se muestran abiertos, la cola forma un espiral en la punta.

3.2.3. Bolsa con borlas



El único ícono representado en este tejido es un auquénido andino posicionado de perfil, podría ser una llama debido a que era el animal más común en la ganadería inca.

Aunque se trata de un tejido de estética sencilla, lo entenderemos mejor al dividirlo en dimensiones. En la primera, denominada dimensión creativa reconocemos el tipo de tejido, textil con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido al usar diferentes tonalidades de fibra.

La técnica empleada es la del anillado simple, estructura que utiliza un elemento que se va enlazando consigo mismo generando una vuelta y un cruce que se repiten en sentido horizontal. Cada corrida de lazadas se cuelga en la vuelta de la corrida anterior generando una malla (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006). Las fibras cuelgan en hebras gruesas de doble torsión, primero en S luego en Z.

Los instrumentos habrían sido palos de madera para tejer la lana de auquénido, que también podría entrelazarse sola aunque con mayor dificultad.

El estilo y tendencia es figurativo geométrico, ya que la representación es figurativa pero estilizada, las formas son reconocibles aunque tiene una apariencia algo geométrica.

En la dimensión compositiva empezamos analizando la proporción de elementos naturales o artificiales, que en este caso es irreal, determinada en gran parte por la técnica y el material, no muestra en los animales una proporción realista.

El equilibrio de masas presenta pesos compositivos constantes y simetría. El uso de colores complementarios, crea equilibrio cromático; el contraste, rojo y crema en oposición a la línea verde y negra colocada en el centro.

Estructura rectangular en relación 10:20, dividida en dos partes iguales, la mitad superior corresponde al tejido y la mitad inferior a la fibra que cuelga suelta en delgadas sogas. La textura principal es la de la lana, especialmente en la mitad inferior de la pieza. Así mismo, la técnica de tejido crea espacios vacíos entre las hebras de lana aumentando la textura de la obra.

Estudiando la línea, vemos que el contorno está definido por la diferencia de color en el tejido. El diseño corresponde a una creación formal, ya que es simétrico, dividido por la mitad con una franja vertical. La base es geométrica y está dividida en dos sectores, al mismo tiempo la parte superior tiene una base lineal simétrica.

La armonía morfológica se debe al patrón repetitivo de los íconos, y la armonía cromática existe por el contraste de colores complementarios.

Estudiando el color, se aprecia una temperatura cromática cálida, con la predominancia del matiz rojo y amarillo. La oposición de colores entre tonalidades oscuras y claras, rojo y amarillo, negro y verde, así como uso de colores complementarios crean polaridad cromática. La luminosidad está ausente, es por eso que las imágenes son planas.

El ritmo morfológico es repetitivo en los elementos individuales, con una disposición simétrica lineal alternante que cambian de dirección en cada línea, cinco elementos en las dos primeras filas y siete en la tercera y cuarta. El ritmo cromático es constante, el fondo en tonalidad roja con elementos en tonalidad amarilla, interrumpida por una línea vertical central en colores complementarios.

La última dimensión, la del contenido, señala a las llamas como los únicos signos representados en el tejido.

3.2.4. Túnica real o unku



Los íconos (semejanza) de este tejido son varios. El primero es un par de otorongos, parados frente a frente apoyados en sus cuatro patas. Se distinguen también diseños abstractos de lo que podría ser un insecto, son representaciones circulares con algo semejante a una cabeza y 4 patas.

Entre los símbolos (ideas) predomina la banda con motivos tokapu de 4x22, cuadrículas constituidas por diversos diseños geométricos, éstos simbolizarían una heráldica inca o algún tipo de comunicación logógrafa.

Reconocemos algunos íconos simbólicos como la flor de qantu, diez flores solas distribuidas en la composición; catorce flores con tallo, dos hojas, posicionadas hacia arriba, dos ramas de qantu encorvadas hacia abajo con dos flores y varias hojas y un par de flores más realistas. Según Jiménez Díaz, estas flores simbolizarían realeza, cita a los cronistas Cobo y Garcilaso de la Vega, quienes se refieren al qantu como la “flor del inca”. Mulvany, por el contrario, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juventud. El otro ícono simbólico es el “Awaqi”, denominación de Rowe citado en la publicación de Jiménez Díaz del 2002, se refiere a un diseño de cuatro filas de ajedrezado en forma de V, el mismo autor afirma que este diseño se encuentra en los unkus guardados como reliquias, podemos deducir que pertenecían alguien de jerarquía alta. Sin embargo, Giuntini en su publicación para The Met, propone que el ajedrezado hace referencia al ejército militar inca.

Los tokapus mantienen una relación como conjunto, creando un mensaje conjunto de rango o jerarquía social, heráldica que representa algún ayllu o grupo familiar.

Para un mejor entendimiento de la composición estética del tejido analizaremos sus elementos a través de dimensiones. La dimensión creativa denota el tipo, se trata de un tejido con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica es la del tapiz con cara de urdimbre y trama escondida.

El instrumento principal usado fue un telar de estacas, trama de algodón y urdimbre de lana de vicuña.

El estilo es mixto, ya que encontramos representaciones figurativas, elementos geométricos abstractos y símbolos geométricos como los tokapus.

En la dimensión compositiva analizamos primero la proporción de los elementos naturales o artificiales, los otorongos presentan una proporción irreal naif, las flores de qantus representadas de modo abstracto en diferentes posiciones, solas, con hojas o en una rama con hojas mantienen una proporción más real. Los tokapus son siempre cuadriláteros.

Existe equilibrio de masas, la banda de tokapus centra el peso a la altura de la cintura, haciendo oposición al triángulo invertido a la altura del cuello de la túnica, que está delimitada por 4 secuencias escalonadas de cuadrículas en diferentes colores y dentro contiene los dos otorongos en equilibrio simétrico con una flor en el medio hacia abajo; en el borde inferior se ubican catorce flores, el resto de elementos se encuentran distribuidos de manera uniforme, diecisiete por encima de la cintura, catorce por debajo. El peso cromático se centra en el cinturón de tokapus por su amplia variedad de tonalidades de color, sin embargo hay oposición con la parte superior por el bloque de tonalidad rojiza en el triángulo invertido bordeado por una secuencia repetitiva de color.

En cuanto a la morfología (forma), la estructura es rectangular con lados en relación aproximada de 6:5, determinada por el telar en que se tejió. La textura única es la del material, es decir, la lana.

Estudiando la línea, determinamos que los contornos siempre se dan a través del contraste cromático entre figura y fondo, excepto en los tokapus, que presentan un contorno lineal grueso para separarlos entre ellos y del fondo. El diseño corresponde a una creación formal, pues posee características simétricas en la disposición de elementos. La

base es geométrica, con un fondo rectangular, un triángulo invertido en la parte superior y la cuadrícula en el cinturón de tokapus.

La armonía de la composición se alcanza con la disposición constante de las formas que presentan una separación uniforme entre ellas, así como con el contraste armonioso en la paleta cromática.

En cuanto al uso de color, distinguimos una temperatura cromática cálida, predominando la tonalidad rojiza. Los distintos matices azules, blancos y ocre crean contraste entre sí y con el fondo, lo que denota una polaridad cromática. Ausencia de luminosidad, es decir que al no haber luz, no hay volumen en las formas.

El ritmo morfológico es constante en la cuadrícula de tokapus y las flores del borde inferior, alternante con los otros elementos compositivos. Al mismo tiempo, el ritmo cromático es disonante entre los tokapus, alternante en la secuencia inferior de qantus y repetitivo con los demás elementos.

La dimensión de contenido señala como signos (reales-ideales) a los otorongos, de representación más realista pero con una proporción irreal y las flores de qantu, diez flores solas distribuidas en la composición, catorce flores con tallo y dos hojas, posicionadas hacia arriba, dos ramas de qantu encorvadas hacia abajo con dos flores y varias hojas, un par de flores de representación más realistas.

Entre las imágenes abstractas reconocemos algunos diseños geométricos que consisten en una representación circular central unida a otra más pequeña y cuatro líneas con un ángulo recto, así como cuatro filas de ajedrezado en forma de V, denominado Awaqi.

Finalmente entre las representaciones conceptuales tenemos a los tokapus, cuadrícula con diversos diseños geométricos.

3.2.5. Poncho inca



Los íconos (semejanza) en la obra son cuatro aves ubicadas de frente con las alas ligeramente extendidas.

Entre los símbolos (ideas) predomina la banda con motivos tokapu de 3x19, cuadrículas constituidas por diversos diseños geométricos, éstos simbolizarían una heráldica inca o algún tipo de comunicación logógrafa.

Reconocemos algunos íconos simbólicos, dos pares de flores de qantu. Según Jiménez Díaz, las flores simbolizarían realeza, cita a los cronistas Cobo y Garcilaso de la Vega, quienes se refieren al qantu como la “flor del inca”. Mulvany, por el contrario, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juventud. El otro ícono simbólico es el “Awaqi”, denominación de Rowe citado en la publicación de Jiménez Díaz del 2002, se refiere a un diseño de cuatro filas de ajedrezado en forma de V, el mismo autor afirma que este diseño se encuentra en los unkus guardados como reliquias, podemos deducir que pertenecían alguien de jerarquía alta. Sin embargo, Giuntini en su publicación para The Met, propone que el ajedrezado hace referencia al ejército militar inca.

Los tokapus mantienen una relación como conjunto, creando un mensaje conjunto de rango o jerarquía social, heráldica que representa algún ayllu o grupo familiar.

La obra se separó en secciones para poder entenderla de mejor manera, empezando por la dimensión creativa, donde se encuentra el tipo que en este caso se trata de un tejido con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica usada es de tapiz con cara de urdimbre y trama escondida.

El instrumento principal usado fue un telar de estacas, con tramas de algodón y urdimbres de lana de vicuña.

Estilo y tendencia es mixto ya que presenta representaciones figurativas de cuatro aves, y dos pares de flores elementos, así como elementos geométricos y tokapus.

En cuanto a la dimensión compositiva, se empieza estudiando la proporción de elementos naturales o artificiales es constante entre los elementos icónicos y simbólicos.

El equilibrio de masas muestra mayor peso en el cinturón de tokapus y el triángulo invertido ubicado en la parte superior. El equilibrio de color propone una oposición de tonalidades rojas y azules.

La morfología (forma) está creada con una estructura rectangular con lados en relación aproximada de 6:5, determinada por el telar en que se tejió. La única textura es la del material, es decir, la lana.

La línea presenta un contorno delimitado por el contraste de colores, excepto por el cinturón de tokapus, que está dividido por líneas. El diseño que se presenta es una creación formal debido a la simetría vertical de la composición. La base es geométrica, con una cuadrícula de tokapus en la mitad horizontal y forma triangular invertida en la parte superior.

La armonía morfológica está en la disposición de elementos con espacio uniforme entre ellos. Así mismo la armonía de color es alcanzada gracias al contraste de tonalidades claras y oscuras.

Analizando solo el color, distinguimos una temperatura cálida, a pesar de tener un gran bloque de un color frío como es el azul, predominan los matices rojos y amarillos. Se crea polaridad cromática debido al contraste de estos matices. Ausencia de luminosidad, por lo que las formas no tienen volumen.

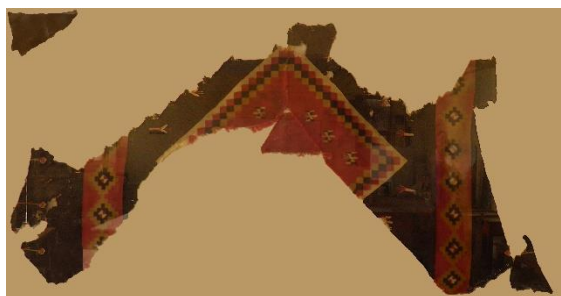
Existe ritmo morfológico constante en la cuadrícula de tokapus ubicados en la mitad, así como los de la parte inferior, y es alternante con los otros elementos compositivos. El ritmo cromático es disonante entre los tokapus y repetitivo con los demás elementos, es decir las aves y las flores.

Dentro de la dimensión de contenido está el Sígnico (real-ideal) en el que se observa aves ubicadas en posición vertical, como si estuvieran paradas, tienen las alas ligeramente abiertas y el pico hacia arriba, y flores, dos pares de flores que cuelgan hacia abajo sostenidas por un pequeños tallo que también tiene dos hojas.

Hay representaciones abstractas, cuatro filas de ajedrezado en forma de V, denominado Awaqi.

Los elementos conceptuales son los tokapus, ya que a pesar de ser diseños geométricos representan ideas.

3.2.6. Tejido de transición



Entre los íconos (semejanza) distinguimos mariposas en un diseño bicolor, con alas de diseño cuadriculado, cuerpo y un par de antenas.

Los símbolos (ideas) son las chakanas, rombos escalonado, cuadro lados principales y tres escalones que conectan cada lado, representarían un escalera o puente para cruzar de un lugar a otro (Academia Mayor de la Lengua Quechua, 2013). Son una simbolización de las diferentes dimensiones de la cosmovisión andina y como se conecta entre sí. Los escalones que hay en cada lado simbolizan las divisiones del mundo andino, kay pacha, ukhu pacha, hanan pacha (Morón Tone, 2009).

Entre los íconos simbólicos están las flores de qantu y chinchircuma, con los pétalos aún cerrados, estas flores simbolizarían realeza, según Jiménez Díaz, que cita a los cronistas Cobo y Garcilaso de la Vega, quienes se refieren al qantu como la “flor del inca”. Mulvany, por el contrario, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juventud.

Hay también símbolos representados, el awaqi, tres filas de ajedrezado en forma de V como explica Rowe citado en (Jiménez Díaz, 2002), quien afirma que este diseño se encuentra en los unkus guardados como reliquias, es así que podemos deducir que pertenecían a alguien de jerarquía alta. Sin embargo, Giuntini en su publicación para The Met, propone que el ajedrezado hace referencia al ejército militar inca.

Dividir la obra en diferentes dimensiones permite un mejor entendimiento de ésta. La primera es la dimensión creativa, donde se encuentra el tipo, se trata de un tejido con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica es la del tapiz con cara de urdimbre y trama escondida.

Por el tamaño del tejido podemos deducir que el instrumento usado para confeccionarlo fue un telar de cintura, trama de algodón y urdimbre de lana de auquénido andino.

Presenta un estilo y tendencia mixtos, con representación figurativa de flores y mariposas, elementos geométricos como los rombos cuadripartitos y simbólicos como la chakana.

La segunda dimensión es la compositiva, en la que empezamos analizando la proporción de elementos naturales o artificiales. Las flores y las mariposas tienen una proporción real, proporción simétrica constante de las chakanas y los tokapus se diseñan siempre como cuadriláteros.

Se crea un equilibrio de masas, por lo que podemos ver, de manera radial. El peso principal se concentra en el rombo ubicado en la parte central, distribuyendo el resto de masas alrededor de éste o de manera repetitiva al lado de las franjas paralelas. El equilibrio cromático se da al generar oposición de colores por tonalidades claras y oscuras.

Respecto a la morfología (forma), aunque solo quedan fragmentos del tejido original podemos distinguir una estructura rectangular con lados que tiene una relación 10:20. La textura la otorga el material del tejido, es decir, la lana.

Al estudiar la línea, vemos que los contornos se delimitan por el contraste de color. El diseño es mixto, figurativo en las representaciones de elementos naturales y geométricos en las chakanas y el awaqi. La base es geométrica, un rombo en la parte central y dos franjas paralelas a ambos lados.

La armonía de forma se consigue a pesar del contraste de formas figurativas y geométricas, con la distribución de éstas en el espacio. La armonía cromática se genera con la gama de colores usada, a pesar de ser reducido es constante, con matices en negro, rojo, amarillo y blanco.

El color tiene una temperatura cálida y la polaridad cromática se origina en el fuerte contraste de las tonalidades saturadas frente al fondo negro. No hay luz por lo que tampoco hay volumen en las formas.

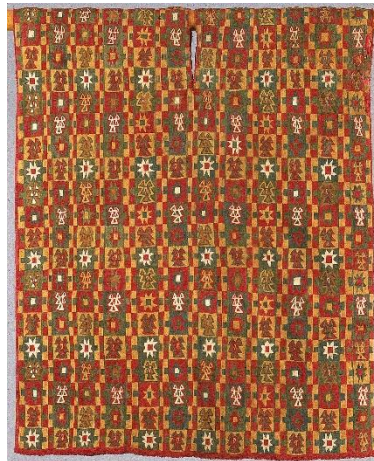
El ritmo morfológico es repetitivo en la parte central de la composición y alternante en lo demás. El ritmo de color es alternante en todos los elementos.

La tercera y última dimensión es la de contenido, donde encontramos el Sígnico (real-ideal) en el que encontramos las mariposas de cuerpo ovoide extendido, par de alas con división cuadrangular, antenas extendidas con las puntas de tonalidad oscura, usa solo dos tonalidades de color.

Los rombos son de división cuadrangular en tonalidades roja y blanca, son abstractos.

Las flores y las chakanas son conceptuales. Se presentan dos modelos de flores, una de tallo largo delgado, presentan pequeñas hojas colocadas hacia la base, y pétalos u hojas cerrados en la punta, las otras son flores solas sin hojas, con un par de estambres en la punta.

3.2.7. Túnica con estrellas de 8 puntas



En las representaciones reconocemos íconos simbólicos, estrellas de ocho puntas que podrían simbolizar el sol o la luz y diseño de formas triangulares que podemos entender como aves; una interpretación tentativa, basándose en el entendimiento de la cosmovisión andina.

La obra se dividió en tres dimensiones:

La primera es la dimensión creativa donde se encuentra el tipo de tejido, se trata de un tejido con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica con que se creó el textil es la del tapiz con cara de urdimbre y trama escondida.

El instrumento principal al confeccionarlo fue un telar de estacas con trama de algodón y urdimbre de lana de vicuña.

El estilo o tendencia es mixto, elementos geométricos y diseños abstractos.

La segunda dimensión es la dimensión compositiva, empezando con la proporción de elementos naturales o artificiales, en esta túnica presentan una proporción constante, distribuidos en cuadrículas, doce horizontales y veinte verticales.

El equilibrio de masas es simétrico y constante, y en cuanto al equilibrio de colores, se origina en la oposición de colores complementarios.

La morfología (forma) muestra una estructura rectangular con lados en relación aproximada de 7:9, determinada por el telar en que se tejió. La única textura es la del material, es decir, la lana.

El estudio de la línea se divide en tres. El primero es el contorno, determinado por el contraste de color entre las formas y el fondo. El diseño es formal, responde a una composición simétrica geométrica, estrellas de 6 y 8 puntas con cuadrados en medio; construcciones geométricas compuestas de triángulos, cada cuadrícula tiene a la derecha y a la izquierda una construcción rectangular escalonada vertical. La base es la de una cuadrícula.

La armonía morfológica se origina con formas constantes distribuidas de manera uniforme, así como la armonía cromática, creada con el contraste de colores complementarios, ubicados de manera constante.

El color está determinado por tonalidades cálidas. La polaridad cromática está claramente creada con el uso de colores complementarios, matices rojos, verdes, blancos y amarillos. Ausencia de luminosidad por lo que no hay volumen.

En cuanto al ritmo morfológico, vemos una alternancia de formas en horizontal y vertical, se presentan algunas excepciones como el número de puntas en algunas estrellas. Igualmente con el ritmo cromático, alternancia horizontal de colores, verticalmente la alternancia se da cada dos líneas; la última columna del lado derecho presenta un orden cromático disonante con el resto de la composición.

La tercera dimensión es de contenido. Los rectángulos, diseños geométricos rectangulares con un escalón hacia adentro en el medio son abstractos.

Conceptual por las estrellas de seis u ocho puntas, que podrían simbolizar al sol, así como otros diseños con elementos triangulares, que podría ser una representación abstracta de algún ave.

3.2.8. Lliclla, manto de mujer



Los íconos representados en el tejido son aves, más específicamente, pavos reales y palomas en representaciones figurativas de tipo naif.

Entre los símbolos (ideas) predomina los motivos tokapu dispuestos de manera lineal que separan las cinco diferentes áreas de la composición, cuadrículas constituidas por diversos diseños geométricos, éstos simbolizarían una heráldica inca o algún tipo de comunicación logógrafa.

Los íconos simbólicos son las flores, representaciones de ocho pétalos, dos diseños en disposición alternante. Mulvany, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juventud.

Los tokapus mantienen una relación como conjunto, creando un mensaje conjunto de rango o jerarquía social, heráldica que representa algún ayllu o grupo familiar.

Para entender mejor el tejido, debemos dividir su análisis en dimensiones. La primera es la dimensión creativa, donde se encuentra el tipo, se trata de un tejido con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica es de tapiz cara de urdimbre con trama escondida.

El instrumento usado para confeccionarlo habría sido un telar de estacas, trama de algodón y urdimbre de lana de vicuña.

El estilo o tendencia es mixto, con representación figurativa de aves y flores, diseños abstractos y tokapus simbólicos.

La segunda dimensión es la compositiva, empezando por la proporción. Los elementos naturales o artificiales presentan una proporción irreal de las aves y las flores, tokapus siempre son cuadrados.

El equilibrio de masas es simétrico, aunque hay mayor peso de masas ubicadas en el centro. El equilibrio cromático se genera con la oposición de colores complementarios.

La morfología (forma) muestra una estructura rectangular con lados en relación 8:7, toda la composición se divide en cinco partes, cuatro áreas rectangulares con diseños decorativos, dos en la parte superior y dos en la parte inferior, y el área central donde se encuentran las representaciones de aves y flores. Las diferentes secciones están divididas por tokapus ordenados de manera lineal horizontal o vertical. La única textura es la del material, es decir, la lana.

En cuanto al estudio de la línea, distinguimos los contornos, que en los tokapus presentan una línea que marca un turno entre ellos y el resto de la composición a diferencia del resto de la composición en que el contorno se crea únicamente con el contraste de color. El diseño es mixto, con formas figurativas y abstractas, sin embargo responde a una creación simétrica por lo que también es un diseño formal. La base es geométrica.

La armonía de forma se genera con la división simétrica de la composición, ubicando los elementos de manera uniforme. La armonía cromática se da con la paleta de color limitada, usando tonalidades que crean contraste y movimiento.

Estudiando el color se reconoce una temperatura cálida donde predominan las tonalidades rojas y amarillas, aunque hay una presencia importante de tonos azules, creando oposición entre ellas, lo que crea polaridad cromática. Ausencia de luminosidad, por lo que no hay volumen en las formas.

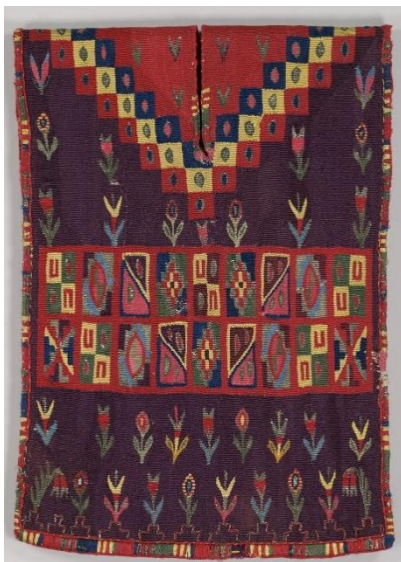
El ritmo morfológico entre los tokapus es disonante, no parece haber un orden para su disposición a pesar de seguir una distribución lineal, en las flores y aves, el ritmo es alternante en cuatro filas, siete elementos en la primera y tercera fila, ocho en la segunda y la cuarta fila, en los diseños abstractos el ritmo es repetitivo. El ritmo cromático es constante y repetitivo en los diseños de fondo, entre las representaciones los colores tienen una disposición disonante, aleatoria.

La última dimensión es la de contenido, donde está el signico (real-ideal) en el que encontramos aves como pavos reales y palomas

Los diseños repetitivos del fondo son abstractos.

Conceptual por los tokapus, cuadrícula con diversos diseños geométricos, y las flores en dos diseños, unas con ocho pétalos redondeados, otros con 4 tríos de pétalos estirados, que pertenecen a la simbología inca.

3.2.9. Unku miniatura



Entre los íconos (semejanza) encontramos óvalos de dos colores, un color para el borde y otro para la parte central que podrían representar semillas, así como otras representaciones abstractas, adornos en forma de V o formas escalonadas.

Entre los símbolos (ideas) predomina la banda con motivos tokapu de 2x9, cuadrículas constituidas por diversos diseños geométricos, éstos simbolizarían una heráldica inca o algún tipo de comunicación logógrafa.

Reconocemos algunos íconos simbólicos, tentativamente proponemos tres tipos de flores como la flor de qantu, nukch'u y hamanq'ay. Según Jiménez Díaz, estas flores simbolizarían realeza, cita a los cronistas Cobo y Garcilaso de la Vega, quienes se refieren al qantu como la "flor del inca". Mulvany, por el contrario, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juven-

tud. El otro ícono simbólico es el “Awaqi”, denominación de Rowe citado en la publicación de Jiménez Díaz del 2002, se refiere a un diseño de cuatro filas de ajedrezado en forma de V, el mismo autor afirma que este diseño se encuentra en los unkus guardados como reliquias, podemos deducir que pertenecían alguien de jerarquía alta. Sin embargo, Giuntini en su publicación para The Met, propone que el ajedrezado hace referencia al ejército militar inca.

Los tokapus mantienen una relación como conjunto, creando un mensaje conjunto de rango o jerarquía social, heráldica que representa algún ayllu o grupo familiar.

Para estudiar mejor el tejido es necesario dividirlo en tres dimensiones:

Empezamos por la primera dimensión, la dimensión creativa. En el tipo de tejido se trata de uno con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica es el tapiz con cara de urdimbre y trama escondida, así mismo se usó la técnica del bordado para los diseños del borde.

Los instrumentos usados habrían sido un telar de cintura, trama de algodón, urdimbre de lana de vicuña y aguja para las aplicaciones del borde.

En cuanto al estilo o tendencia determinamos que es mixto, con representaciones figurativas de flores, elementos geométricos y tokapus.

La segunda es la dimensión compositiva. Estudiando primero la proporción de elementos naturales o artificiales, que en esta composición son constantes en todos los diferentes elementos.

Analizando el equilibrio de masas encontramos mayor peso de masas en la parte central de forma horizontal por la cuadrícula de tokapus y en la parte superior en el área del awaqi. Es difícil hallar un equilibrio cromático, vemos oposición de colores entre todos los elementos, creando mucha variación cromática.

La morfología (forma) establece una estructura rectangular con lados en proporción de 3:4. Flores de cinco tipos, todas con tallo y 2 hojas, una a cada lado, se distinguen por los pétalos: un modelo con los pétalos en disposición radial con un centro circular, otro con los pétalos juntos con la base de un color y las puntas de otro.

El tercer modelo presenta dos pétalos y el estambre al medio, el cuarto con dos pétalos con la base de un color y las puntas de otro, y el último diseño que presenta dos flores en un tallo con varias hojas. La única textura es la fibra, sin embargo se puede diferenciar el tapiz del bordado.

El estudio de la línea trata de definir el contorno, pero en esta composición los contornos son creados por la oposición de color, excepto en la cuadrícula de tokapus que separa los elementos por líneas de color rojo. El diseño es el de una creación formal, debido a que es simétrica a pesar de ser también mixta, con representaciones figurativas y geométricas. La base es geométrica, con una cuadrícula central de tokapus y base triangular invertida en la parte superior.

La armonía morfológica se da en la disposición simétrica y uniforme de los elementos. Por el contrario existe una paleta de color muy amplia y variada, sin embargo hay armonía en los contrastes.

Analizando el uso de color distinguimos una temperatura cálida, con base violeta pero elementos en los que predomina el color rojo. El contraste de colores entre la variada gama de tonalidades así como el uso de colores complementarios crea polaridad cromática. No hay luz por lo que tampoco hay volumen en las representaciones.

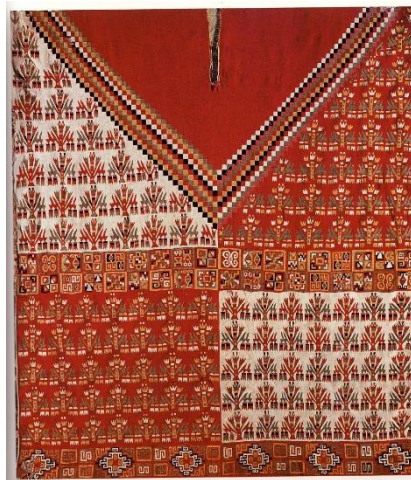
El ritmo morfológico es alternante, siguiendo un patrón simétrico vertical. Por otra parte, el ritmo cromático es disonante en toda la composición, excepto por la alternancia entre las líneas del borde.

La última dimensión es la del contenido donde el sígnico (real-ideal) está compuesto por diseños ovales que usan dos tonalidades.

Líneas perpendiculares, los diseños en V y las representaciones escalonadas ubicadas todas de manera repetitiva en diferentes lugares de la composición son abstractas.

Conceptual por los tokapus, cuadrícula de representaciones geométricas, el awaqi, tres filas de ajedrezado en distribución en forma de V y las flores en cinco modelos diferentes, todos son parte de la simbología inca.

3.2.10. Unku reliquia



Entre los símbolos (ideas) predomina la banda con motivos tokapu de 2x18, cuadrículas constituidas por diversos diseños geométricos, éstos simbolizarían una heráldica inca o algún tipo de comunicación logógrafa.

Reconocemos algunos íconos simbólicos como la flor de qantu, diez flores solas distribuidas en la composición; catorce flores con tallo, dos hojas, posicionadas hacia arriba, dos ramas de qantu encorvadas hacia abajo con dos flores y varias hojas y un par de flores más realistas. Según Jiménez Díaz, estas flores simbolizarían realeza, cita a los cronistas Cobo y Garcilaso de la Vega, quienes se refieren al qantu como la “flor del inca”. Mulvany, por el contrario, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juventud. El otro ícono simbólico es el “Awaqi”, denominación de Rowe citado en la publicación de Jiménez Díaz del 2002, se refiere a un diseño de once filas de ajedrezado en forma de V, el mismo autor afirma que este diseño se encuentra en los unkus guardados como reliquias, podemos deducir que pertenecían alguien de jerarquía alta. Sin embargo, Giuntini en su publicación para The Met, propone que el ajedrezado hace referencia al ejército militar inca. Reconocemos también diseño geométricos, figuras romboidales con diseño de forma escalonada en cada esquina, con cuatro cuadrados con figura como “S” invertida. Posible modelo de tokapu que se usaba de manera individual (Jiménez Díaz, 2002).

Los tokapus mantienen una relación como conjunto, creando un mensaje conjunto de rango o jerarquía social, heráldica que representa algún ayllu o grupo familiar.

Para comprender mejor el tejido se separan su estudio en tres dimensiones:

La primera es la dimensión creativa, donde reconocemos el tipo, en este caso se trata de un tejido con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica usada fue el de tapiz con cara de urdimbre, usando tramas excéntricas.

El instrumento principal sería un telar de estacas, trama de algodón, urdimbre de lana de vicuña e hilos de plata.

El estilo o tendencia es mixto, con representaciones figurativas de flores, elementos geométricos y tokapus.

La segunda dimensión es la compositiva. Se inicia determinando la proporción en los elementos naturales o artificiales, en este caso es idéntica para todos los elementos figurativos, así como los tokapus y el awaqi.

El equilibrio de masas muestra una distribución simétrica uniforme de los elementos. Por otra parte, el equilibrio cromático permite determinar mayor peso en la parte superior por el bloque de color en forma de triángulo invertido, podemos reconocer cuatro áreas dispuestas de manera intercalada, oposición de tonalidades, colores complementarios y matices contrastantes.

En cuanto a la morfología (forma), se distingue una estructura rectangular con lados en relación aproximadas de 7:8. La composición se divide en cinco áreas principales, tres áreas triangulares y dos rectangulares, adicionalmente se distinguen las franjas con motivos, una en V y dos horizontales, una al medio y otra en la parte inferior. La textura es la del material, es decir, la lana y los hilos de plata.

La línea se analiza en tres partes. El contorno es creado a través del contraste de color. El diseño responde a una creación formal, ya que es claramente simétrica, con disposición geométrica, incluso en las representaciones figurativas como podemos ver por sus marcados ángulos. La base es geométrica, con un triángulo invertido en la parte superior, el resto de la composición se divide en cuatro áreas, dos por encima del cinturón de tokapus y dos por debajo.

La armonía morfológica se obtiene con las formas repetitivas distribuidas de manera simétrica y ordenada. Así como los contrastes de color crean armonía en la composición.

Estudiando solo el uso de color, es posible determinar una temperatura cálida donde predomina la tonalidad rojiza en oposición a la verde, el blanco en oposición al negro y el amarillo como tonalidad media, creando polaridad cromática. Hay ausencia de una fuente de luz por lo que no hay volumen en las representaciones. Existe brillo creado por el uso de hilos de plata, siendo este metal el que lo genera.

Distinguimos un ritmo morfológico repetitivo en los diferentes grupos de elementos. Cromáticamente, el ritmo es alternante entre las diferentes áreas de la composición, excepto en el awaqi en que presenta un ritmo disonante.

La última dimensión es la de contenido donde hallamos al sígnico (real-ideal), podemos encontrar ramos de flor de qantu.

Los diseños romboidales y en S son construcciones abstractas.

Conceptual por la presencia de tokapus, cuadrículas con diversos diseños geométricos y el awaqi o ajedrezado en forma de V.

3.3. TIPO DE INVESTIGACIÓN

3.3.1. Según su finalidad

Según su finalidad se trata de una investigación básica o teórica.

3.3.2. Según su alcance (nivel)

De acuerdo a su alcance se trata de una investigación descriptivo - interpretativa.

3.3.3. Según su diseño

La investigación presenta un diseño de tipo no experimental.

3.3.4. Según la fuente de datos

Según la fuente de datos se trata de una investigación de gabinete.

3.3.5. Según su enfoque

De acuerdo a su enfoque se trata de una investigación cualitativa.

3.4. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

Estudio descriptivo - interpretativo en procesos creativos por apreciación.

Se utilizará el método histórico para el recojo y análisis de esta información.

Se utilizará el método *iconográfico e iconológico* paralelamente al método *semiótico* para el recojo de la información estética y de apreciación en la lectura del mensaje.

3.5. VIABILIDAD

La ciudad del Cusco fue el centro administrativo, social y cultural del Tahuantinsuyo por lo que representa el lugar ideal para llevar a cabo una investigación acerca del tejido inca. Se cuenta ya con una extensa bibliografía que revisar. Se tiene la capacidad de acceder a nueva bibliografía y visitar lugares de acercamiento cultural como la ciudad de Chinchero y Pitumarca y museos en diferentes ciudades. Mis estudios de arte en la especialidad de Dibujo y Pintura me permiten tomar un acercamiento estético del tema propuesto, estando en la capacidad de realizar una investigación artística del tejido andino.

3.6. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN Y ANÁLISIS DE DATOS

3.6.1. Técnica

Para el análisis histórico se utilizará la segmentación iconográfica e iconológica

Para el análisis se utilizará la segmentación de la información estética y semiótica, también se utilizará la categorización en un análisis que nos sintetice los elementos comunicativos y del mensaje.

3.7. Instrumentos

3.7.1. Entrevista individual

Se entrevistó a la Sra. Elizabeth CusiHuaman, heredera de la tradición textil de la comunidad de Chincheros y trabajadora de la feria textil Expo Andina. Se trató de una entrevista estructurada con una guía, respecto a la técnica de tejidos, desde la obtención de la lana, el tejido, hilado y confección del textil.

3.7.2. Cuaderno de campo

Usado para llevar apuntes en los diferentes puntos de investigación.

3.7.3. Instrumento de análisis semiótico

Este instrumento ha sido validado por el Dr. Enrique León Maristany en su tesis doctoral de diseños de investigación estética.

3.8. TÉCNICAS DE PROCESAMIENTO DE INFORMACIÓN

Se procederá a la segmentación de los datos para interpretarlos y luego categorizarlos con los instrumentos de investigación. Como sostiene Sampieri en su libro Metodología de la investigación.

En la codificación cualitativa los códigos surgen de los datos (más precisamente, los segmentos de datos): los datos van mostrándose y los “capturamos” en categorías.

Usamos la codificación para comenzar a revelar significados potenciales y desarrollar ideas, conceptos e hipótesis; vamos comprendiendo lo que sucede con los datos (empezamos a generar un sentido de entendimiento respecto al planteamiento del problema). Los códigos son etiquetas para identificar categorías, es decir, describen un segmento de texto, imagen artefacto u otro material. (Hernández Sampieri, 2014, pág. 426)

CAPÍTULO IV

Resultados de la investigación

4.1. Conclusiones

- a) Se describieron las representaciones de elementos de la naturaleza encontrados en diez textiles inca, distinguiendo entre representaciones de flora y fauna, diseñadas en conjunto con otras de tipo abstracto o simbólico. El proceso de descripción nos permitió encontrar que la evolución de las representaciones de abstractas a figurativas se da con mayor rapidez desde la llegada de la influencia española.
- b) Se interpretó desde la iconografía los íconos, íconos simbólicos y símbolos que guardan relación con la naturaleza, dejando de lado aquellos de significado ajeno a ésta. A través de un enfoque estético fue posible interpretar la composición de los tejidos como obras de arte, analizando los diferentes elementos de la dimensión compositiva. Este estudio permitió concluir en que es posible analizar los tejidos incas como un objeto estético, revalorizando estas piezas al nivel de obra de arte mayor.
- c) Se propuso un acercamiento histórico descriptivo contextual para el análisis estético de tejidos inca, es decir, realizar descripciones que parten de un entendimiento del contexto histórico, debido a la necesidad de entender al artista y su medio para poder comprender la obra de arte. El estudio realizado para plantear este acercamiento mostró la escasa investigación que se ha dado en nuestra localidad al respecto de este tema.

4.2. Recomendaciones

- a) A los artistas se recomienda revalorizar el textil inca como obra de arte, analizando su iconografía así como su dimensión estética compositiva.
- b) Se recomienda reconocer al tejido como una forma de expresión artística y no solo como una técnica artesanal.
- c) Se recomienda hacer futuras investigaciones para seguir profundizando en el entendimiento de la estética inca y su significado dentro del contexto histórico.

4.3. Listado de referencias

- (Ed.), D. L. (1987). *Advances in Andean Archeology*. París: Mouton.
- (Ed.), J. A. (2002). *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: AFP Integra.
- Academia Mayor de la Lengua Quechua. (2013). *Simi Taque Diccionario Quechua*. Cusco: Regesa S.R.L.
- Asociación Rafael Larco Hoyle. (2010). *Museo Larco, Tesoros del antiguo Perú*. Lima: Cecosami Prerensa e Impresión Digital S.A.
- Avendaño, Á. (1995). *Diccionario Enciclopédico del Qosqo*. Lima: Hochman.
- Brown, B. (1980). *Design Principles in Ancient Peru*. Londres: Royal College of Art.
- Burger, R. (1998). *Excavaciones en Chavín de Huantar*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.
- Cáceres Macedo, J. (2011). *Tejidos del Perú Prehispánico*. Lima: Ediciones del autor.
- Califano, M. (2012). Herencia Textil Andina. Ruth Corcuera. *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*(9), 301-303. Obtenido de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/1074/1037>
- Eeckhout, P., & Danis, N. (2004). Los Tocapues Reales en Guamán Poma: ¿una heráldica incaica? *Boletín de Arqueología PUCP*(8), 305-323.
- Eeckhout, P., & Danis, N. (2004). Los Tocapus Reales en Guamán Poma: ¿una heráldica incaica? *Boletín de Arqueología PUCP*(8), 305-323.
- F. Navarro (Ed). (2004). *La Enciclopedia*. Madrid, España: Salvat Editores.
- Franquemont, E., Franquemont, C., & Isbell, B. J. (1992). Awaq ñawi: el ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido. *Revista Andina*(10), 47-80.
- García Escudero, M. d. (2010). *Cosmovisión Inca: Nuevos Enfoques y Viejos Problemas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Gisbert, T. (1989). Función ritual del tejido en el mundo andino y en el imperio inca. *IADAP*(11), 19-24.

- Giuntini, C. (2017). *Miniature Tabard*. Obtenido de The Met:
<http://metmuseum.org/art/collection/search/320054>
- Grupo El Comercio. (1998). *Gran Historia del Perú*. Lima: Libris S.A.
- Hernández Sampieri, R. (2014). *Metodología de la Investigación*. México D.F.: Edamsa Impresiones.
- Itten, J. (1975). *El Arte del Color*. Paris: Editorial Bouret.
- Jiménez Díaz, M. J. (2002). Una 'reliquia' inca de los inicios de la colonia: El uncu del Museo de América de Madrid. *Anales del Museo de América*(10), 9-42.
- José Luis Caivano, M. A. (2006). *Color: ciencia, artes, proyecto y enseñanza: ArgenColor 2004: actas del Séptimo Congreso Argentino del Color*. Buenos Aires: Grupo Argentino del Color.
- León Maristany, E. (7 de Septiembre de 2015). *Fenómenos en el arte*. Obtenido de Filosofía del Arte en las Artes Plásticas:
<http://esteticamar.blogspot.pe/p/introduccion-la-estetica.html>
- Lizárraga, K. (1988). *Identidad Nacional y Estética Andina: una Teoría Peruana del Arte*. Lima: Concytec.
- Lukács, G. (1966). *Estética. La peculiaridad de lo estético* (Vol. 1). Barcelona: Grijalbo S.A.
- Maristany, E. L. (07 de Septiembre de 2015). *Fenómenos en el arte*. Obtenido de Filosofía del Arte en las Artes Plásticas: <http://esteticamar.blogspot.pe>
- Micelli, M. L., & Crespo Crespo, C. R. (2011). La Geometría Entretejida. *Revista Latinoamericana de Etnomatemática*, 4-20.
- Morón Tone, E. F. (Enero - diciembre de 2009). Identidad latinoamericana como chakana en el marco de la filosofía intercultural desde Josef Estermann. *Cuadrantephi*, págs. 1-14.
- Mulvany, E. (2005). La flor en el ciclo ritual incaico. *Boletín de arqueología PUCP*(9), 373-386.

- Murillo Pérez, C. G. (2015). Conservación y restauración de textil inca hallado en contexto arqueológico. *IV Congreso Iberoamericano y XII Jornada de Técnicas de Reparación y Conservación del Patrimonio* (págs. 395-402). Cusco: Laboratorio de Entrenamiento Multidisciplinario para la Investigación Tecnológica (LEMIT).
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (1989). *Arte Mayor de los Andes*. Santiago: Banco O'Higgins.
- Newton, D. (1981). The Art of Africa, the Pacific Islands and the Americas. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*.
- Phipps, E. (2010). *Cochineal Red: The Art History of a Color*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Phipps, E., Hecht, J., & Esteras Martín, C. (2004). *The Colonial Andes, Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la Estética*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Pontificia Universidad Católica de Chile. (s.f.). *El medio y sus habitantes*. Obtenido de América: http://www7.uc.cl/sw_educ/historia/conquista/parte1/html/h71.html
- Prette, M. C., & De Giorgis, A. (2001). *Qu'est-ce que l'art?* Paris: Gründ.
- Real Academia Española. (s.f.). *Real Academia Española*. Obtenido de Diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/>
- Rostworowski, M. (2015). *Historia del Tahuantinsuyo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ruiz Limón, R. (2006). *Historia y Evolución del Pensamiento Científico*. Obtenido de Eumed.net Enciclopedia Virtual: <http://www.eumed.net/libros-gratis/2007a/257/6.htm>
- Silverman, G. (1994). *El Tejido Andino: Un libro de Sabiduría*. Lima: Fondo Editorial de Cultura S.A.

- Sinclair, C., Hoces de la Guardia, S., & Paulina, B. (2006). *Awakhuni, Tejiendo la Historia Andina*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Sulca, O. (2014). El textil andino: ¿un arte retórico? *Actualidad de la Retórica*.
- Tanodi de Chiapero, B. M. (1994). Escrituras Americanas Precolombinas de los Andes Centrales. *Historia. Instituciones. Documentos*(21), 453-472.
- Tatarkiewicz, W. (2000). *Historia de la estética I. La estética antigua*. Madrid: Akal.
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Yabar, Y., & Dueñas, R. (29 de octubre de 2008). *Arista-Arqmap*. Obtenido de Arquitectura y más: <http://cuscoarquitectura.blogspot.pe/2008/10/historia-del-valle-del-cusco.html>
- Zurich University of the Arts. (2011). *Colour order systems in art and science*. Obtenido de ColorSystem: https://www.colorsystm.com/?page_id=551&lang=en

APÉNDICE A

Instrumentos valorativos para procesos creativos por cada apreciación

Método Iconográfico e Iconológico

Cuadros:

Cuadro 1 Instrumentos de valoración semiótica

IMAGEN DIGITALIZADA DE LA OBRA DE ARTE



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Túnica con banda de diamantes

TÉCNICA: Tapiz

DIMENSIONES: 73.7 × 88.9 cm

UBICACIÓN: Andes peruanos actualmente al Museo Metropolitano de Nueva York

CRONOLOGÍA: 1460 - 1540

VALORACIÓN ÍCONO—SIMBÓLICA

Título del tejido				
TÚNICA REAL O UNKU				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO)		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO)	
	MÉTODO: OBSERVACIÓN		MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
SÍMBOLOS (Ideas)	Cruz	Diseño geométrico, con simetría en los cuatro lados.	División cuadrupartita territorial.	Representación simbólica de la división geográfica del Tahuantinsuyo, conocidos como los 4 suyos.
	Chakana	Rombo escalonado, cuatro lados principales y tres escalones que conectan cada lado.	Escalera o puente para cruzar de un lugar a otro (Academia Mayor de la Lengua Quechua, 2013).	Simbolización de las diferentes dimensiones de la cosmovisión andina y cómo se conectan entre sí. Los escalones que hay en cada lado simbolizan las divisiones del mundo andino: kay pacha, ukhu pacha, hanan pacha (Morón Tone, 2009).

Fuente: Elaboración propia

Descripción, interpretación y explicación ícono – simbólica

El tejido no presenta ningún ícono (semejanza) en su composición. Existen símbolos que representan ideas, la cruz y la chakana. La cruz tiene un diseño geométrico, con simetría en los cuatro lados y simbolizaría la división cuadripartita territorial, es decir, una representación simbólica de la división geográfica del Tahuantinsuyo, conocidos como los 4 suyos. La chakana es un rombo escalonado, en el que se forman tres escalones en cada lado, su significado sería el de una escalera o puente para cruzar de un lugar a otro (Academia Mayor de la Lengua Quechua, 2013) y lo interpretamos como la simbolización de las diferentes dimensiones de la cosmovisión andina y cómo se conectan entre sí. Los escalones que hay en cada lado simbolizan las divisiones del mundo andino: kay pacha, ukhu pacha, hanan pacha (Morón Tone, 2009).

VALORACIÓN SINTÁCTICA

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Chakana	División del mundo andino, geográfica y espiritualmente.	Cruz

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

En el tejido se connota una relación entre la chakana y la cruz que se encuentra en el medio, juntas crean la división del mundo andino, tanto geográfica como espiritual.

INSTRUMENTOS DE VALORACIÓN ESTÉTICA
VALORACIÓN DE ESTRUCTURA ARTÍSTICA

Título de la obra		
TÚNICA CON BANDA DE DIAMANTES		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA	CARACTERÍSTICAS
Tipo	Tejido con representación estructural.	Las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.
Técnica	Tapiz cara de urdimbre.	Se denomina así al tapiz en el que la trama, en este caso de algodón, está escondida y los diseños se forman con las urdimbres de lana de vicuña. Así mismo, las tramas y urdimbres son discontinuas.
	Bordado	Consiste en aplicaciones de hilo hechas con una aguja después de que el tejido está terminado.
Instrumentos	Telar horizontal de estacas.	Este tipo de tela se utilizaba para obras grandes en las que un telar de cintura no era suficiente. Se colocan 2 palos incrustados en el suelo, pasando las urdimbres de manera horizontal respecto al suelo, se usan las estacas de la misma manera que en un telar de cintura pero se posicionan verticales respecto al suelo.
	Aguja	
Estilo y tenden-	Geométrico	Diseño de rombos escalonados y cru-

cia		ces, secuencia de colores contrastantes.
DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Elementos naturales o artificiales	Los elementos mantienen una proporción idéntica y constante.
Equilibrio	Masas	Peso visual ligeramente hacia la parte baja debido a la ubicación del elemento principal, los elementos dentro de este son idénticos, no generan oposición.
	Cromático	Colores complementarios generan oposición, alcanzando equilibrio por su disposición contrastante.
Morfología (Forma)	Estructura	La estructura rectangular del tejido está definida por el telar en que se confeccionó como un único tejido largo, al ser usado forma 2 rectángulos. Sus lados están en relación aproximada de 8:7.
	Textura	La única textura es la del material, es decir, la lana, sin embargo se puede diferenciar el tapiz del bordado.
Línea	Contorno	No existe un contorno exacto, es el contraste de color lo que delimita las formas.
	Diseño	Creación formal geométrico.
	Base	Base geométrica lineal, ubicando los elementos en una disposición horizontal.
Armonía	Morfológica	Formas repetitivas
	Cromática	Tríada armónica de matices rojo, ama-

		rillo y negro sobre fondo de matiz blanco.
Color	Temperatura	Policromía en tonalidades cálidas
	Polaridad cromática	Contraste cromático entre tonos claros y oscuros, tonos saturados que hacen oposición al fondo de tonalidad blanca.
	Luminosidad	Ausente, no se crea ningún tipo de volumen, imágenes planas.
Ritmo	Morfológico	Repetitivo, los rombos escalonados se repiten ocho veces manteniendo la forma y tamaño, lo que crea un ritmo simétrico y constante. El diseño lineal del borde sostiene un ritmo alternante, que consta de seis líneas delgadas seguidas de una gruesa.
	Cromático	Repetitivo, en la banda de la cintura y los rombos escalonados el ritmo cromático es constante y contrastante. En las líneas del borde de la túnica el color no sigue un patrón exacto creando un ritmo disonante, pero siempre se coloca colores contrastantes uno al lado de otro.

DIMENSIÓN DE CONTENIDO

Sígnico	Ausente	
(Real-Ideal)		
Abstracto	Ausente	
Conceptual	Cruz	Figura geométrica en la que sus lados

se extienden en 4 direcciones distintas.

Chakana

Rombo de lados escalonados

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

La dimensión creativa ayuda a un mejor entendimiento del tejido como obra de arte. Este ejemplar presenta un tipo de tejido con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica es denominada tapiz cara de urdimbre, debido a que la trama, en este caso de algodón, está escondida y los diseños se forman con las urdimbres de lana de vicuña. Así mismo, las tramas y urdimbres son discontinuas, lo que permite la creación de formas. El bordado consiste en aplicaciones de hilo hechas con una aguja después de que el tejido esté terminado.

Los instrumentos usados fueron un telar horizontal de estacas y aguja; este tipo de telar se utilizaba para obras grandes en las que un telar de cintura no era suficiente, se colocan 2 palos incrustados en el suelo, pasando las urdimbres de manera horizontal respecto al suelo, se usan las estacas de la misma manera que en un telar de cintura pero se posicionan verticales respecto al suelo. La aguja se usa para los bordados adicionales del borde del tejido.

Los rombos escalonados y cruces, presentan una secuencia de colores contrastantes que marcan un estilo geométrico, siendo este un sello distintivo del arte inca.

La dimensión compositiva estudia los elementos compositivos de la obra de manera independiente. La proporción entre elementos naturales o artificiales es idéntica y constante.

El equilibrio de masas se crea con un peso visual ligeramente hacia la parte baja debido a la ubicación del elemento principal, los elementos dentro de este son idénticos, no generan oposición; en cuanto al color, el uso de matices complementarios generan oposición, alcanzando equilibrio por su disposición contrastante.

La morfología o forma se determina por la estructura rectangular del tejido, que está definida por el telar en que se confeccionó, como un único tejido largo, al ser usado forma 2 rectángulos en los que sus lados están en relación aproximada de 8:7. La única textura es la del material, es decir, la lana, sin embargo se puede diferenciar el tapiz del bordado.

Al estudiar la línea, dividimos este elemento en tres. El contorno que no está definido de manera exacta, es el contraste de color lo que delimita las formas. El diseño es una creación formal geométrica. Y la base, geométrica lineal, ubica los elementos en una disposición horizontal.

La armonía morfológica se alcanza a través de las formas repetitivas y la armonía cromática es alcanzada con la tríada de matices rojo, amarillo y negro sobre fondo de matiz blanco.

Al referirnos al color, distinguimos una policromía en tonalidades cálidas que contrastan entre tonos claros y oscuros, tonos saturados que hacen oposición al fondo de tonalidad blanca. No existe una fuente de luz, por lo que no se crea ningún tipo de volumen y se definen imágenes planas.

EL ritmo morfológico es repetitivo, debido a que los rombos escalonados se repiten ocho veces manteniendo la forma y tamaño, creando un ritmo simétrico y constante. El diseño lineal del borde sostiene un ritmo alternante que consta de seis líneas delgadas seguidas de una gruesa. El ritmo cromático también es repetitivo en la banda de la cintura. En las líneas del borde de la túnica el color no sigue un patrón exacto creando un ritmo disonante, pero siempre se coloca colores contrastantes uno al lado de otro.

Hablando de la dimensión de contenido encontramos a los elementos conceptuales de la cruz y la chakana.

Cuadro 2 Instrumento de Valoración Semiótica**IMAGEN DIGITALIZADA DE LA OBRA DE ARTE**



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Túnica sin mangas**TÉCNICA:** Tapiz**DIMENSIONES:** 78.7x105.4 cm**UBICACIÓN:** Museo Metropolitano de Nueva York**CRONOLOGÍA:** 1438-1532

VALORACIÓN ÍCONO—SIMBÓLICA

Título de la obra				
TÚNICA SIN MANGAS				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO)		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO)	
	MÉTODO: OBSERVACIÓN		MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y
				NO CONVENCIONA- DA)
ÍCONOS	Felinos	Pareja de felinos posicionados uno frente al otro.	Jaguar	Ser divino, imagen de fortaleza y poder.
SIMBÓLICOS				

Fuente: Elaboración propia

Descripción, interpretación y explicación icono - simbólica

Los íconos (semejanza) son dos únicos felinos posicionados uno frente al otro, representan al jaguar que simboliza un ser divino, imagen de fortaleza y poder.

VALORACIÓN SINTÁCTICA

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Felino	Oposición y complementariedad, representación del principio de dualidad.	Felino

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

La relación entre los dos felinos es importante, ya que muestra oposición y complementariedad, una representación del principio de dualidad.

INSTRUMENTO DE VALORACIÓN ESTÉTICA

VALORACIÓN DE ESTRUCTURA ARTÍSTICA

Título de la obra		
TÚNICA SIN MANGAS		
DIMENSIÓN	TAXONOMÍA	CARACTERÍSTICAS
CREATIVA		
Tipo	Tejido con representación estructural	Las representaciones figurativas son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.
Técnica	Tapiz con trama excéntrica	Se crean líneas curvas evadiendo la perpendicularidad de la trama con la urdimbre.
Instrumentos	Telar de estacas	Este tipo de tela se utilizaba para obras grandes en las que un telar de cintura no era suficiente. Se colocan 2 palos incrustados en el suelo, pasando las urdimbres

		de manera horizontal respecto al suelo, se usan las estacas de la misma manera que en un telar de cintura, pero se posicionan verticales respecto al suelo.
Estilo y tendencia	Figurativo estilizado	Representación figurativa estilizada de dos felinos, creando únicamente siluetas.
DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Elementos naturales o artificiales	Dos felinos de proporción irreal, ubicados en la parte superior del tejido
Equilibrio	Masas	Mayor peso de masas en la parte superior por la presencia de las representaciones de fauna.
	Cromático	Balance de colores complementarios azul y naranja, separando horizontalmente la composición con una línea amarilla, dentro del área de tonalidad naranja los dos felinos de color negro contrarrestando al bloque de tonalidad azul.
Morfología (Forma)	Estructura	La estructura del tejido está definida por el telar construido para tejerla; sin embargo, en este textil podemos ver dos partes de igual dimensión unidas creando un rectángulo en el que sus lados tiene una relación aproximada de 11:8.
	Textura	La textura principal es la de la lana, además resalta la textura de la cinta que une ambos paneles.
Línea	Contorno	Marcado por la fuerte oposición de tonalidad entre la figura y el fondo.
	Diseño	Simétrico horizontal para los bloques de

		color y simétrico vertical para las representaciones.
	Base	Geométrica, ya que presenta una composición simétrica horizontal, separando dos áreas igual con una línea.
Armonía	Forma	Simetría por oposición.
	Color	Colores complementarios, contraste de saturación.
Color	Temperatura	Contraste cálido-frío.
	Polaridad cromática	Oposición entre los felinos de matiz negro frente al fondo naranja, así mismo los matices naranja y azul son complementarios y presenta un acento tonal con el color de la cinta horizontal que une las partes.
	Luminosidad	Ausencia de luz, no hay volumen.
Ritmo	Morfológico	Repetición simétrica de una única figura.
	Cromático	Ausente, dos únicos bloques de colores complementarios más las figuras en negro para añadir contraste.
DIMENSIÓN DE CONTENIDO		
Sígnico (Real-Ideal)	Felinos	Representados como siluetas negras, llegando a distinguir solo 1 pata delantera y 1 trasera, las bocas de borde rojo, muestran los dientes, los ojos de borde similar se muestran abiertos, la cola forma un espiral en la punta.
Conceptual	Ausente	

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

Podemos interpretar de una manera más sencilla la obra al separarla en tres dimensiones.

La primera de éstas es la dimensión creativa, que analiza primero el tipo de tejido, éste es un tejido con representación estructural, es decir que las representaciones figurativas son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica es un tapiz con trama excéntrica, que crean líneas curvas evadiendo la perpendicularidad de la trama con la urdimbre.

Los instrumentos usados fueron los de un telar de estacas, este tipo de telar se utilizaba para obras grandes en las que un telar de cintura no era suficiente, colocando dos palos incrustados en el suelo, pasando las urdimbres de manera horizontal respecto al suelo, se usan las estacas de la misma manera que en un telar de cintura pero se posicionan verticales respecto al suelo.

El estilo es figurativo estilizado, ya que el diseño es una representación figurativa estilizada de dos felinos, creando únicamente siluetas.

La segunda dimensión es la compositiva, que estudia cada elemento de la composición estética. La proporción de elementos, dos felinos, presentan una proporción irreal, ubicados en la parte superior del tejido.

El equilibrio de masa se distribuye poniendo mayor peso en la parte superior por la presencia de las representaciones de fauna. En cuanto al equilibrio cromático, el balance de colores complementarios azul y naranja separa horizontalmente la composición con una línea amarilla, dentro del área de tonalidad naranja los dos felinos de color negro contrastando al bloque de tonalidad azul.

Con respecto a la morfología (forma) podemos distinguir una estructura está definida por el telar construido para tejer el textil; sin embargo, en este textil podemos ver dos partes de igual dimensión unidas creando un rectángulo en el que sus lados tienen una relación aproximada de 11:8. La textura principal es la de la lana, además resalta la textura de la cinta que une ambos paneles.

En cuanto a la línea, vemos que no hay un contorno definido, sino que marcado por la fuerte oposición de tonalidad entre la figura y el fondo. El diseño es simétrico y horizontal en los bloques de color y simétrico vertical en las representaciones figurativas. La base es geométrica, ya que presenta una composición simétrica horizontal, separando dos áreas iguales con una línea.

La armonía de forma se crea con la simetría por oposición de los íconos, así como la armonía cromática se alcanza gracias al uso de colores complementarios y los contrastes de saturación tonal.

Analizando solo el color distinguimos un fuerte contraste entre un matiz cálido y uno frío. La oposición entre los felinos de matiz negro frente al fondo naranja, así mismo los matices naranja y azul son complementarios y presenta un acento tonal con el color de la cinta horizontal que une las partes, se crea así una polaridad cromática. Ausencia de una fuente de luz, por lo tanto, sin luminosidad no hay volumen.

El ritmo morfológico es repetitivo de manera simétrica, el cromático de una única figura, no existe un ritmo cromático ya que son dos únicos bloques de colores complementarios más las figuras en negro que añaden contraste.

La tercera dimensión es el contenido, donde hallamos el elemento Sígnico (real-ideal) donde encontramos las imágenes de los felinos representados como siluetas negras, llegando a distinguir solo una pata delantera y una trasera, las bocas de borde rojo, muestran los dientes, los ojos de borde similar se muestran abiertos, la cola forma un espiral en la punta.

Cuadro 3 Instrumento de Valoración Semiótica**IMAGEN DIGITALIZADA DE LA OBRA DE ARTE**



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Bolsa con borlas**TÉCNICA:** Anillado simple**DIMENSIONES:** 20.32 x 40.01 cm**UBICACIÓN:** Museo Metropolitano de Nueva York**CRONOLOGÍA:** siglo XV - XVI

VALORACIÓN ÍCONO—SIMBÓLICA

Título de la obra				
BOLSA CON BORLAS				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO)		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO)	
	MÉTODO: OBSERVACIÓN		MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN
				(CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Llama	Auquénido andino posicio- nado de perfil		
SÍMBOLOS (Ideas)				
ÍCONOS SIMBÓLICOS				

Fuente: Elaboración propia

Descripción, interpretación y explicación ícono - simbólica

El único ícono representado en este tejido es un auquénido andino posicionado de perfil, podría ser una llama debido a que era el animal más común en la ganadería inca.

INSTRUMENTOS DE VALORACIÓN ESTÉTICA
VALORACIÓN DE ESTRUCTURA ARTÍSTICA

Título de la obra		
BOLSA CON BORLAS		
DIMENSIÓN	TAXONOMÍA	CARACTERÍSTICAS
CREATIVA		
Tipo	Tejido con representación estructural	Las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.
Técnica	Anillado simple, hebras sueltas	Estructura que utiliza un elemento que se va enlazando consigo mismo generando una vuelta y un cruce que se repiten en sentido horizontal. Cada corrida de lazadas se cuelga en la vuelta de la corrida anterior generando una malla (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006). Las fibras cuelgan en hebras gruesas de doble torsión, primero en S luego en Z.
Instrumentos	Palos de madera para tejer	Lana de auquénido, que también podría entrelazarse solo aunque con mayor dificultad.
Estilo y tendencia	Figurativo geométrico	Representación figurativa estilizada, las formas son reconocibles pero tiene una apariencia algo geométrica.
DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Elementos naturales o artificiales	Proporción animal irreal, determinada en gran parte por la técnica y el material.
Equilibrio	Masas	Pesos compositivos constantes, sime-

		tría.
	Cromático	Uso de colores complementarios, creando equilibrio con el contraste, rojo y crema en oposición a la línea verde y negra colocada en el centro.
Morfología (Forma)	Estructura	Estructura rectangular en relación 10:20, dividida en dos partes iguales, la mitad superior corresponde al tejido y la mitad inferior a la fibra que cuelga suelta en delgadas sogas.
	Textura	La textura principal es la de la lana, especialmente en la mitad inferior de la pieza. Así mismo, la técnica de tejido crea espacios vacíos entre las hebras de lana aumentando la textura de la obra.
Línea	Contorno	El contorno está definido por la diferencia de color en el tejido.
	Diseño	El diseño corresponde a una creación formal, ya que es simétrico, dividido por la mitad con una franja vertical.
	Base	Base dividida en dos sectores, al mismo tiempo la parte superior tiene una base lineal simétrica.
Armonía	Morfológica	Patrón repetitivo con distribución lineal alternante.
	Cromática	Contraste de colores complementarios generan armonía.
Color	Temperatura	Cálido con la predominancia del matiz rojo y amarillo.
	Polaridad	Oposición de colores, contraste entre

	cromática	tonalidades oscuras y claras, rojo y amarillo, negro y verde, así como uso de colores complementarios.
	Luminosidad	Ausente, imágenes planas.
Ritmo	Morfológico	Repetitivo de los elementos individuales, disposición simétrico lineal alter-nante, cambian de dirección en cada línea, cinco elementos en las dos pri-meras filas y siete en la tercera y cuar-ta.
	Cromático	Ritmo constante de fondo en tonalidad roja con elementos en tonalidad amari-lla, interrumpida por una línea vertical central en colores complementarios.
DIMENSIÓN DE CONTENIDO		
Sígnico	Llama	Auquénido andino
(Real-Ideal)		
Conceptual	Ausente	

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

Aunque se trata de un tejido de estética sencilla, lo entenderemos mejor al dividirlo en dimensiones:

En la primera, denominada dimensión creativa reconocemos el tipo de tejido, textil con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido al usar diferentes tonalidades de fibra.

La técnica empleada es la del anillado simple, estructura que utiliza un elemento que se va enlazando consigo mismo generando una vuelta y un cruce que se repiten en sentido horizontal. Cada corrida de lazadas se cuelga en la vuelta de la corrida anterior generan-

do una malla (Sinclair, Hoces de la Guardia, & Paulina, 2006). Las fibras cuelgan en hebras gruesas de doble torsión, primero en S luego en Z.

Los instrumentos habrían sido palos de madera para tejer la lana de auquérido, que también podría entrelazarse sola aunque con mayor dificultad.

El estilo y tendencia es figurativo geométrico, ya que la representación es figurativa pero estilizada, las formas son reconocibles aunque tiene una apariencia algo geométrica.

La segunda dimensión es la dimensión compositiva, empezamos analizando la proporción de elementos naturales o artificiales, que en este caso es irreal, determinada en gran parte por la técnica y el material, no muestra en los animales una proporción realista.

El equilibrio de masas presenta pesos compositivos constantes y simetría. El uso de colores complementarios, crea equilibrio cromático; el contraste, rojo y crema en oposición a la línea verde y negra colocada en el centro.

Estructura rectangular en relación 10:20, dividida en dos partes iguales, la mitad superior corresponde al tejido y la mitad inferior a la fibra que cuelga suelta en delgadas sogas. La textura principal es la de la lana, especialmente en la mitad inferior de la pieza. Así mismo, la técnica de tejido crea espacios vacíos entre las hebras de lana aumentando la textura de la obra.

Estudiando la línea, vemos que el contorno está definido por la diferencia de color en el tejido. El diseño corresponde a una creación formal, ya que es simétrico, dividido por la mitad con una franja vertical. La base es geométrica y está dividida en dos sectores, al mismo tiempo la parte superior tiene una base lineal simétrica.

La armonía morfológica se debe al patrón repetitivo de los íconos, y la armonía cromática existe por el contraste de colores complementarios.

Estudiando el color, se aprecia una temperatura cromática cálida, con la predominancia del matiz rojo y amarillo. La oposición de colores entre tonalidades oscuras y claras, rojo y amarillo, negro y verde, así como uso de colores complementarios crean polaridad cromática. La luminosidad está ausente, es por eso que las imágenes son planas.

El ritmo morfológico es repetitivo en los elementos individuales, con una disposición simétrica lineal alternante que cambian de dirección en cada línea, cinco elementos en las dos primeras filas y siete en la tercera y cuarta. El ritmo cromático es constante, el fondo en tonalidad roja con elementos en tonalidad amarilla, interrumpida por una línea vertical central en colores complementarios.

La tercera dimensión, la del contenido, señala a las llamas como los únicos signos representados en el tejido.

Cuadro 4 Instrumento de Valoración Semiótica**IMAGEN DIGITALIZADA DE LA OBRA DE ARTE**



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Túnica real o unku**TÉCNICA:** Tapiz**DIMENSIONES:** 75 x 94.5 cm aproximadamente**UBICACIÓN:** Andes peruanos al Museo Inca del Cusco**CRONOLOGÍA:** 1450 - 1520

VALORACIÓN ÍCONO—SIMBÓLICA

Título de la obra				
TÚNICA REAL O UNKU				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO)		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO)	
	MÉTODO: OBSERVACIÓN		MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN
				(CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Otorongos	Dos otorongos, parados frente a frente apoyados en sus cuatro patas.		
	Diseño abstracto de lo que podría ser un insecto	Representación circular con algo semejante a una cabeza y 4 patas.		
SÍMBOLOS (Ideas)	Tokapu	Banda con motivos tokapu de 4x22, cuadrículas constituidas por diversos diseños geométricos.		Heráldica inca o algún tipo de comunicación logógrafa.
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Flor de qantu	10 flores solas distribuidas en la composición, 14 flores con tallo, 2 hojas, posicionadas hacia arriba, 2	Símbolos de realeza (Garcilaso de la Vega citado en (Jiménez Díaz, 2002).	Realeza, según Jiménez Díaz, que cita a los cronistas Cobo y Garcilaso de la Vega, quienes se refieren al qantu

	ramas de qantu encorvadas hacia abajo con 2 flores y varias hojas, un par de flores más realistas.	como la “flor del inca”. Mulvany, por el contrario, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juventud.
Awaqi (Rowe citado en (Jiménez Díaz, 2002)	4 filas de ajedrezado en forma de V	Rowe citado en (Jiménez Díaz, 2002) afirma que este diseño se encuentra en los unkus guardados como reliquias, podemos deducir que pertenecían a alguien de jerarquía alta. Sin embargo, Giuntini en su publicación para The Met, propone que el ajedrezado hace referencia al ejército militar inca

Fuente: Elaboración propia

Descripción, interpretación y explicación ícono - simbólica

Los íconos (semejanza) de este tejido son varios. Vemos claramente un par de otorongos, parados frente a frente apoyados en sus cuatro patas. Se distinguen también diseños

abstractos de lo que podría ser un insecto. Son representaciones circulares con algo semejante a una cabeza y 4 patas.

Entre los símbolos (ideas) predomina la banda con motivos tokapu de 4x22, cuadrículas constituidas por diversos diseños geométricos, éstos simbolizarían una heráldica inca o algún tipo de comunicación logógrafa.

Reconocemos algunos íconos simbólicos como la flor de qantu, diez flores solas distribuidas en la composición; catorce flores con tallo, dos hojas, posicionadas hacia arriba, dos ramas de qantu encorvadas hacia abajo con dos flores y varias hojas y un par de flores más realistas. Según Jiménez Díaz, estas flores simbolizarían realeza, cita a los cronistas Cobo y Garcilaso de la Vega, quienes se refieren al qantu como la “flor del inca”. Mulvany, por el contrario, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juventud. El otro ícono simbólico es el “Awaqi”, denominación de Rowe citado en la publicación de Jiménez Díaz del 2002, se refiere a un diseño de cuatro filas de ajedrezado en forma de V, el mismo autor afirma que este diseño se encuentra en los unkus guardados como reliquias. Podemos deducir que pertenecían a alguien de jerarquía alta. Sin embargo, Giuntini en su publicación para The Met, propone que el ajedrezado hace referencia al ejército militar inca.

VALORACIÓN SINTÁCTICA

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Tokapus	Crean un mensaje conjunto de rango o jerarquía social, heráldica que representa algún ayllu o grupo familiar.	Tokapus

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

Los tokapus mantienen una relación como conjunto, creando un mensaje conjunto de rango o jerarquía social, heráldica que representa algún ayllu o grupo familiar.

INSTRUMENTOS DE VALORACIÓN ESTÉTICA
VALORACIÓN DE ESTRUCTURA ARTÍSTICA

Título de la obra		
TÚNICA REAL O UNKU		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA	CARACTERÍSTICAS
Tipo	Tejido con representación estructural.	Las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.
Técnica	Tapiz	Cara de urdimbre, trama escondida.
Instrumentos	Telar de estacas	Trama de algodón, urdimbre de lana de vicuña.
Estilo y tendencia	Mixto: Figurativa, geométrico, abstracto	Representaciones figurativas, elementos geométricos, tokapus.
DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Elementos naturales o artificiales	Otorongos de proporciones irreales naif, flores de qantus representadas de modo abstracto en diferentes posiciones, solas, con hojas o en una rama con hojas mantienen una proporción más real. Los tokapus son siempre cuadriláteros.
Equilibrio	Masas	La banda de tokapus centra el peso a la altura de la cintura, haciendo oposición al triángulo invertido a la altura del cuello de la túnica, que está delimitada por 4 secuencias escalonadas de cuadrículas en diferentes colores y dentro contiene los dos otorongos en equilibrio simétrico con una flor en el medio hacia abajo; en el borde inferior se

		ubican 14 flores, el resto de elementos se encuentran distribuidos de manera uniforme: 17 por encima de la cintura, 14 por debajo.
	Cromático	Peso cromático en el cinturón de tokapus por su amplia variedad de tonalidades de color, sin embargo hay mayor peso cromático en la parte superior por el bloque de tonalidad rojiza en el triángulo invertido bordeado por una secuencia repetitiva de color.
Morfología (Forma)	Estructura	Estructura rectangular con lados en relación aproximada de 6:5, determinada por el telar en que se tejió.
	Textura	La única textura es la del material, es decir, la lana.
Línea	Contorno	Los contornos siempre se dan a través del contraste cromático entre figura y fondo, excepto en los tokapus, que presentan un contorno lineal grueso para separarlos entre ellos y del fondo.
	Diseño	Creación formal, pues posee características simétricas en la disposición de elementos
	Base	Geométrica, fondo rectangular, triángulo invertido en la parte superior, cuadrícula en el cinturón de tokapus.
Armonía	Forma	En la disposición constante de las formas, separación uniforme entre ellas.
	Color	Contraste armonioso en la paleta cromática.
Color	Temperatura	Cálido, predomina la tonalidad rojiza.
	Polaridad cromática	Los distintos matices azules, blancos y

	tica	ocres crean contraste entre sí y con el fondo
	Luminosidad	No hay luz, no hay volumen.
Ritmo	Morfológico	Constante en la cuadrícula de tokapus y las flores del borde inferior, alternante con los otros elementos compositivos.
	Cromático	Disonante entre los tokapus, alternante en la secuencia inferior de qantus y repetitivo con los demás elementos.
DIMENSIÓN DE CONTENIDO		
Sígnico (Real-Ideal)	Otorongos	De representación más realista pero con una proporción irreal.
	Flor de qantu	10 flores solas distribuidas en la composición, 14 flores con tallo y 2 hojas, posicionadas hacia arriba, 2 ramas de qantu encorvadas hacia abajo con 2 flores y varias hojas, un par de flores de representación más realistas.
Abstracto	Diseños geométricos	Representación circular central unida a otra más pequeña y cuatro líneas con un ángulo recto.
	Awaqi	Cuatro filas de ajedrezado en forma de V
Conceptual	Tokapus	Cuadrícula con diversos diseños geométricos.

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

Para un mejor entendimiento de la composición estética del tejido analizaremos sus elementos a través de dimensiones.

La dimensión creativa es la primera, denota el tipo. Se trata de un tejido con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica es la del tapiz con cara de urdimbre y trama escondida.

El instrumento principal usado fue un telar de estacas, trama de algodón y urdimbre de lana de vicuña.

El estilo es mixto, ya que encontramos representaciones figurativas, elementos geométricos abstractos y símbolos geométricos como los tokapus.

La segunda es la dimensión compositiva, que analiza la proporción de los elementos naturales o artificiales. Los otorongos presentan una proporción irreal naif, las flores de qantus representadas de modo abstracto en diferentes posiciones, solas, con hojas o en una rama con hojas mantienen una proporción más real. Los tokapus son siempre cuadriláteros.

Existe equilibrio de masas, la banda de tokapus centra el peso a la altura de la cintura, haciendo oposición al triángulo invertido a la altura del cuello de la túnica, que está delimitada por 4 secuencias escalonadas de cuadrículas en diferentes colores y dentro contiene los dos otorongos en equilibrio simétrico con una flor en el medio hacia abajo; en el borde inferior se ubican catorce flores, el resto de elementos se encuentran distribuidos de manera uniforme, diecisiete por encima de la cintura, catorce por debajo. El peso cromático se centra en el cinturón de tokapus por su amplia variedad de tonalidades de color, sin embargo hay oposición con la parte superior por el bloque de tonalidad rojiza en el triángulo invertido bordeado por una secuencia repetitiva de color.

En cuanto a la morfología (forma), la estructura es rectangular con lados en relación aproximada de 6:5, determinada por el telar en que se tejió. La textura única es la del material, es decir, la lana.

Estudiando la línea, determinamos que los contornos siempre se dan a través del contraste cromático entre figura y fondo, excepto en los tokapus, que presentan un contorno lineal grueso para separarlos entre ellos y del fondo. El diseño corresponde a una creación formal, pues posee características simétricas en la disposición de elementos. La

base es geométrica, con un fondo rectangular, un triángulo invertido en la parte superior y la cuadrícula en el cinturón de tokapus.

La armonía de la composición se alcanza con la disposición constante de las formas que presentan una separación uniforme entre ellas, así como con el contraste armonioso en la paleta cromática.

En cuanto al uso de color, distinguimos una temperatura cromática cálida, predominando la tonalidad rojiza. Los distintos matices azules, blancos y ocre crean contraste entre sí y con el fondo, lo que denota una polaridad cromática. Ausencia de luminosidad, es decir que al no haber luz, no hay volumen en las formas.

El ritmo morfológico es constante en la cuadrícula de tokapus y las flores del borde inferior, alternante con los otros elementos compositivos. Al mismo tiempo, el ritmo cromático es disonante entre los tokapus, alternante en la secuencia inferior de qantus y repetitivo con los demás elementos.

La tercera es la dimensión de contenido, que señala como signos (reales-ideales) a los otorongos, de representación más realista pero con una proporción irreal y las flores de qantu, diez flores solas distribuidas en la composición, catorce flores con tallo y dos hojas, posicionadas hacia arriba, dos ramas de qantu encorvadas hacia abajo con dos flores y varias hojas, un par de flores de representación más realistas.

Entre las imágenes abstractas reconocemos algunos diseños geométricos que consisten en una representación circular central unida a otra más pequeña y cuatro líneas con un ángulo recto, así como cuatro filas de ajedrezado en forma de V, denominado Awaqi.

Finalmente entre las representaciones conceptuales tenemos a los tokapus, cuadrícula con diversos diseños geométricos.

Cuadro 5 Instrumento de Valoración Semiótica**IMAGEN DIGITALIZADA DE LA OBRA DE ARTE**



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Poncho inca**TÉCNICA:** Tapiz**DIMENSIONES:** 80 x 94 aproximadamente**UBICACIÓN:** Andes peruanos al Museo Etnográfico de Berlín**CRONOLOGÍA:** 1430 - 1535

VALORACIÓN ÍCONO—SIMBÓLICA

Título de la obra				
PONCHO INCA				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO)		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO)	
	MÉTODO: OBSERVACIÓN		MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Aves	4 aves ubicadas		
	Flor	de frente con las alas ligera- mente extendi- das.		
SÍMBOLOS (Ideas)	Tokapu	Banda con mo- tivos tokapu de 3x19, Cuadrícu- las constituidas por diversos diseños geomé- tricos.	Heráldica inca o algún tipo de comunicación logógrafa.	Convencionada
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Flor	2 pares flores que cuelgan hacia abajo.	Flor real Cuadrícula decorativa.	Realeza, según Jiménez Díaz, que cita a los cronistas Cobo y Garcilaso de la Vega, quienes se refieren al qantu como la “flor del inca”. Mulvany, por el contrario, en su estudio sobre el rol de las flores en

		los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juventud.
Awaqi (Rowe citado en (Jiménez Díaz, 2002)	4 filas de ajedrezado en forma de V.	Rowe citado en (Jiménez Díaz, 2002) afirma que este diseño se encuentra en los unkus guardados como reliquias, podemos deducir que pertenecían alguien de jerarquía alta. Sin embargo, Giuntini en su publicación para The Met, propone que el ajedrezado hace referencia al ejército militar inca.

Fuente: Elaboración propia

Descripción, interpretación y explicación icono - simbólica

Los íconos (semejanza) en las obras son cuatro aves ubicadas de frente con las alas ligeramente extendidas.

Entre los símbolos (ideas) predomina la banda con motivos tokapu de 3x19, cuadrículas constituidas por diversos diseños geométricos, éstos simbolizarían una heráldica inca o algún tipo de comunicación logógrafa.

Reconocemos algunos íconos simbólicos, dos pares de flores de qantu, según Jiménez Díaz, las flores simbolizarían realeza, cita a los cronistas Cobo y Garcilaso de la Vega, quienes se refieren al qantu como la “flor del inca”. Mulvany, por el contrario, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juventud. El otro ícono simbólico es el “Awaqi”, denominación de Rowe citado en la publicación de Jiménez Díaz del 2002, se refiere a un diseño de cuatro filas de ajedrezado en forma de V, el mismo autor afirma que este diseño se encuentra en los unkus guardados como reliquias, podemos deducir que pertenecían alguien de jerarquía alta. Sin embargo, Giuntini en su publicación para The Met, propone que el ajedrezado hace referencia al ejército militar inca.

VALORACIÓN SINTÁCTICA

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Tokapus	Crean un mensaje conjunto de rango o jerarquía social, heráldica que representa algún ayllu o grupo familiar.	Tokapus

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

Los tokapus mantienen una relación como conjunto, creando un mensaje conjunto de rango o jerarquía social, heráldica que representa algún ayllu o grupo familiar.

INSTRUMENTO DE VALORACIÓN ESTÉTICA

VALORACIÓN DE ESTRUCTURA ARTÍSTICA

Título de la obra		
PONCHO INCA		
DIMENSIÓN	TAXONOMÍA	CARACTERÍSTICAS
CREATIVA		
Tipo	Tejido con repre-	Las representaciones son diseñadas y

	sentación estructural	creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra
Técnica	Tapiz	Cara de urdimbre, trama escondida
Instrumentos	Telar de estacas,	Trama de algodón, urdimbre de lana de vicuña.
Estilo y tendencia	Mixto: Figurativa, geométrico, abstracto	Representación figurativa de cuatro aves, y dos pares de flores elementos geométricos y tokapus.
DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Elementos naturales o artificiales	Constante frente a los otros símbolos.
Equilibrio	Masas	Mayor peso en el cinturón de tokapus y el triángulo invertido ubicado en la parte superior.
	Cromático	Oposición de tonalidades rojas y azules.
Morfología (Forma)	Estructura	Estructura rectangular con lados en relación aproximada de 6:5, determinada por el telar en que se tejió.
	Textura	La única textura es la del material, es decir, la lana.
Línea	Contorno	Delimitado por el contraste de colores, excepto por el cinturón de tokapus, dividido por líneas.
	Diseño	El diseño que se presenta es una creación formal debido a la simetría vertical de la composición.
	Base	Geométrica, cuadrícula de tokapus en la mitad horizontal, forma triangular invertida en la parte superior.

Armonía	Forma	Armonía en la disposición de elementos en el espacio, área uniforme entre ellos.
	Color	En el contraste de colores de tonalidades claras y oscuras.
Color	Temperatura	Cálida, a pesar de tener un gran bloque de un color frío como es el azul, predominan los matices rojos y amarillos.
	Polaridad cromática	Creada debido al contraste de azul con amarillo y rojo.
	Luminosidad	Ausente
Ritmo	Morfológico	Constante en la cuadrícula de tokapus y los de la parte inferior, alternante con los otros elementos compositivos.
	Cromático	Disonante entre los tokapus y repetitivo con los demás elementos, es decir las aves y las flores.
DIMENSIÓN DE CONTENIDO		
Sígnico (Real-Ideal)	Aves	Ubicadas en posición vertical, como si estuvieran paradas, tienen las alas ligeramente abiertas y el pico hacia arriba.
	Flores	Dos pares de flores que cuelgan hacia abajo sostenidas por un pequeño tallo que también tiene 2 hojas.
Abstracto	Awaqi	Cuatro filas de ajedrezado en forma de V
Conceptual	Tokapus	Cuadrículas con diversos diseños geométricos.
	Awaqi	Ajedrezado en 4 filas de diferente tonalidad.

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

La obra se separó en secciones para poder entenderla de mejor manera, empezando por la dimensión creativa, donde se encuentra el tipo que en este caso se trata de un tejido con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica usada es de tapiz con cara de urdimbre y trama escondida.

El instrumento principal usado fue un telar de estacas, con tramas de algodón y urdimbres de lana de vicuña.

Estilo y tendencia es mixto ya que presenta representaciones figurativas de cuatro aves, y dos pares de flores elementos, así como elementos geométricos y tokapus.

En cuanto a la dimensión compositiva, se empieza estudiando la proporción de elementos naturales o artificiales es constante entre los elementos icónicos y simbólicos.

El equilibrio de masas muestra mayor peso en el cinturón de tokapus y el triángulo invertido ubicado en la parte superior. El equilibrio de color propone una oposición de tonalidades rojas y azules.

La morfología (forma) está creada con una estructura rectangular con lados en relación aproximada de 6:5, determinada por el telar en que se tejió. La única textura es la del material, es decir, la lana.

La línea presenta un contorno delimitado por el contraste de colores, excepto por el cinturón de tokapus, que está dividido por líneas. El diseño que se presenta es una creación formal debido a la simetría vertical de la composición. La base es geométrica, con una cuadrícula de tokapus en la mitad horizontal y forma triangular invertida en la parte superior.

La armonía morfológica está en la disposición de elementos con espacio uniforme entre ellos. Así mismo la armonía de color es alcanzada gracias al contraste de tonalidades claras y oscuras.

Analizando solo el color, distinguimos una temperatura cálida, a pesar de tener un gran bloque de un color frío como es el azul, predominan los matices rojos y amarillos. Se

crea polaridad cromática debido al contraste de estos matices. Ausencia de luminosidad, por lo que las formas no tienen volumen.

Existe ritmo morfológico constante en la cuadrícula de tokapus ubicados en la mitad, así como los de la parte inferior, y es alternante con los otros elementos compositivos. El ritmo cromático es disonante entre los tokapus y repetitivo con los demás elementos, es decir las aves y las flores.

Dentro de la dimensión de contenido está el Sígnico (real-ideal) en el que se observa aves ubicadas en posición vertical, como si estuvieran paradas, tienen las alas ligeramente abiertas y el pico hacia arriba, y flores, dos pares de flores que cuelgan hacia abajo sostenidas por un pequeños tallo que también tiene dos hojas.

Hay representaciones abstractas, cuatro filas de ajedrezado en forma de V, denominado Awaqi.

Los elementos conceptuales son los tokapus, ya que a pesar de ser diseños geométricos representan ideas.

Cuadro 6 Instrumento de Valoración Semiótica**IMAGEN DIGITALIZADA DE LA OBRA DE ARTE**



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Tejido de transición

TÉCNICA: Tapiz

DIMENSIONES: Fragmento

UBICACIÓN: Escuela de Bellas Artes “Diego Quispe Tito” del Cusco

CRONOLOGÍA: Siglo XVI-XVII

VALORACIÓN ÍCONO—SIMBÓLICA

Título de la obra				
TEJIDO DE TRANSICIÓN				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO)		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO)	
	MÉTODO: OBSERVACIÓN		MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN
				(CONVENCIÓNADA Y NO CONVENCIÓNADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Mariposas	Diseño bicolor, con alas de diseño cuadriculado, cuerpo y un par de antenas.		
SÍMBOLOS (Ideas)	Chakana	Rombo escalonado, cuatro lados principales y tres escalones que conectan cada lado.	Escalera o puente para cruzar de un lugar a otro (Academia Mayor de la Lengua Quechua, 2013).	Simbolización de las diferentes dimensiones de la cosmovisión andina y como se conecta entre sí. Los escalones que hay en cada lado simbolizan las divisiones del mundo andino, kay pacha, ukhu pacha, hanan pacha (Morón Tone, 2009).
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Flores	Flores de qantu Flor de chinchircuma, con	Símbolos de realeza (Garcilaso de la	Realeza, según Jiménez Díaz, que cita a los cronistas

	los pétalos aún cerrados.	Vega citado en (Jiménez Díaz, 2002).	Cobo y Garcilaso de la Vega, quienes se refieren al qantu como la “flor del inca”. Mulvany, por el contrario, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de ju- ventud.
Awaqi (Rowe citado en (Jiménez Díaz, 2002).	3 filas de aje- drezado en forma de V.		Rowe citado en (Jiménez Díaz, 2002) afirma que este diseño se en- cuentra en los unkus guardados como reliquias, podemos deducir que pertenecían a alguien de jerar- quía alta. Sin em- bargo, Giuntini en su publicación para The Met, propone que el ajedrezado hace referencia al ejército militar inca.

Descripción, interpretación y explicación ícono - simbólica

Entre los íconos (semejanza) distinguimos mariposas en un diseño bicolor, con alas de diseño cuadriculado, cuerpo y un par de antenas.

Los símbolos (ideas) son las chakanas, rombos escalonados, cuatro lados principales y tres escalones que conectan cada lado, representarían un escalera o puente para cruzar de un lugar a otro (Academia Mayor de la Lengua Quechua, 2013). Son una simbolización de las diferentes dimensiones de la cosmovisión andina y como se conecta entre sí. Los escalones que hay en cada lado simbolizan las divisiones del mundo andino, kay pacha, ukhu pacha, hanan pacha (Morón Tone, 2009).

Entre los íconos simbólicos están las flores de qantu y chinchircuma, con los pétalos aún cerrados, estas flores simbolizarían realeza, según Jiménez Díaz, que cita a los cronistas Cobo y Garcilaso de la Vega, quienes se refieren al qantu como la “flor del inca”. Mulvany, por el contrario, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juventud.

Hay también símbolos representados, el awaqi, tres filas de ajedrezado en forma de V como explica Rowe citado en (Jiménez Díaz, 2002), quien afirma que este diseño se encuentra en los unkus guardados como reliquias, es así que podemos deducir que pertenecían a alguien de jerarquía alta. Sin embargo, Giuntini en su publicación para The Met, propone que el ajedrezado hace referencia al ejército militar inca.

INSTRUMENTO DE VALORACIÓN ESTÉTICA
VALORACIÓN DE ESTRUCTURA ARTÍSTICA

Título de la obra		
TEJIDO DE TRANSICIÓN		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA	CARACTERÍSTICAS
Tipo	Tejido con representación estructural	Las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.
Técnica	Tapiz	Cara de urdimbre, trama escondida
Instrumentos	Telar de cintura	Trama de algodón, urdimbre de lana de auquérido andino.
Estilo y tendencia	Mixto: Figurativa, geométrico, abstracto	Representación figurativa de flores de qantu, mariposas, elementos geométricos y simbólicos como la chakana.
DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Elementos naturales o artificiales	Proporción real de las flores y las mariposas, proporción simétrica constante de las chakanas, los tokapus se diseñan siempre como cuadriláteros.
Equilibrio	Masas	Por lo que podemos ver las masas presentan un equilibrio radial. El peso principal se concentra en el rombo ubicado en el centro, distribuyendo el resto de masas alrededor del centro, repetitiva al lado de las franjas paralelas.
	Cromático	Oposición de colores por tonalidades claras y oscuras.
Morfología	Estructura	Aunque solo quedan fragmentos del tejido

(Forma)		original podemos distinguir una estructura rectangular con lados que tiene una relación 10:20.
	Textura	La textura la otorga el material, el tejido
Línea	Contorno	Los contornos se delimitan por el contraste de color.
	Diseño	Mixto, figurativo en las representaciones de elementos naturales y geométrico en las chakanas y el awaqi.
	Base	Geométrica, un rombo en la parte central y dos franjas paralelas a ambos lados.
Armonía	Forma	A pesar del contraste de formas figurativas y geométricas, la distribución de estas en el espacio genera armonía.
	Color	La gama de colores usada es reducida pero constante, negro, rojo, amarillo y blanco o crema.
Color	Temperatura	Cálido
	Polaridad cromática	Fuerte contraste de las tonalidades saturadas frente al fondo negro.
	Luminosidad	No hay luz, no hay volumen.
Ritmo	Morfológico	Repetitivo en la parte central de la composición y alternante en lo demás.
	Cromático	Alternante en todos los elementos.
DIMENSIÓN DE CONTENIDO		
Sígnico (Real-Ideal)	Mariposa	De cuerpo ovoide extendido, par de alas con división cuadrangular, antenas extendidas con las puntas de tonalidad oscura, usa solo 2 tonalidades de color.

		De tallo largo delgado, presenta 2 pequeñas hojas colocadas hacia la base, y pétalos u hojas cerrados en la punta.
Abstracto	Rombo de división cuadrangular	En tonalidades roja y blanca.
Conceptual	Flores	Flores solas sin hojas, con un par de estambres en la punta.
	Chakana	Rombo de lados escalonados.

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

Dividir la obra en diferentes dimensiones permite un mejor entendimiento de ésta. La primera es la dimensión creativa, donde se encuentra el tipo, se trata de un tejido con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica es la del tapiz con cara de urdimbre y trama escondida.

Por el tamaño del tejido podemos deducir que el instrumento usado para confeccionarlo fue un telar de cintura, trama de algodón y urdimbre de lana de auquénido andino.

Presenta un estilo y tendencia mixtos, con representación figurativa de flores y mariposas, elementos geométricos como los rombos cuadripartitos y simbólicos como la chakana.

La segunda dimensión es la compositiva, en la que empezamos analizando la proporción de elementos naturales o artificiales. Las flores y las mariposas tienen una proporción real, proporción simétrica constante de las chakanas y los tokapus se diseñan siempre como cuadriláteros.

Se crea un equilibrio de masas, por lo que podemos ver, de manera radial. El peso principal se concentra en el rombo ubicado en la parte central, distribuyendo el resto de masas alrededor de éste o de manera repetitiva al lado de las franjas paralelas. El equilibrio cromático se da al generar oposición de colores por tonalidades claras y oscuras.

Respecto a la morfología (forma), aunque solo quedan fragmentos del tejido original podemos distinguir una estructura rectangular con lados que tiene una relación 10:20. La textura la otorga el material del tejido, es decir, la lana.

Al estudiar la línea, vemos que los contornos se delimitan por el contraste de color. El diseño es mixto, figurativo en las representaciones de elementos naturales y geométricos en las chakanas y el awaqui. La base es geométrica, un rombo en la parte central y dos franjas paralelas a ambos lados.

La armonía de forma se consigue a pesar del contraste de formas figurativas y geométricas, con la distribución de éstas en el espacio. La armonía cromática se genera con la gama de colores usada, a pesar de ser reducido es constante, con matices en negro, rojo, amarillo y blanco.

El color tiene una temperatura cálida y la polaridad cromática se origina en el fuerte contraste de las tonalidades saturadas frente al fondo negro. No hay luz por lo que tampoco hay volumen en las formas.

El ritmo morfológico es repetitivo en la parte central de la composición y alternante en lo demás. El ritmo de color es alternante en todos los elementos.

La tercera y última dimensión es la de contenido, donde encontramos el Sígnico (real-ideal) en el que encontramos las mariposas de cuerpo ovoide extendido, par de alas con división cuadrangular, antenas extendidas con las puntas de tonalidad oscura, usa solo dos tonalidades de color.

Los rombos son de división cuadrangular en tonalidades roja y blanca, son abstractos

Las flores y las chakanas son conceptuales. Se presentan dos modelos de flores, una de tallo largo delgado, presentan pequeñas hojas colocadas hacia la base, y pétalos u hojas cerrados en la punta, las otras son flores solas sin hojas, con un par de estambres en la punta.

Cuadro 7 Instrumento de Valoración Semiótica**IMAGEN DIGITALIZADA DE LA OBRA DE ARTE**

TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Túnica con estrellas de ocho puntas

TÉCNICA: Tapiz

DIMENSIONES: 75.57 x 93.98 cm

UBICACIÓN: Andes peruanos a Museo Metropolitano de Nueva York

CRONOLOGÍA: 1460 - 1540

VALORACIÓN ÍCONO—SIMBÓLICA

Título de la obra				
TÚNICA CON ESTRELLAS DE OCHO PUNTAS				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO		DESGLOSE CONNOTATIVO	
	(OBJETIVO)		(SUBJETIVO)	
	MÉTODO: OBSERVACIÓN		MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
			INTERPRETACIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	(CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
ÍCONOS				
(Semejanza)				
SÍMBOLOS				
(Ideas)				
ÍCONOS	Estrellas de 8 puntas.		Sol, luz	Interpretación tentativa, basándose en el entendimiento de la cosmovisión andina.
SÍMBOLOS	Diseño de formas triangulares.		Aves	

Fuente: Elaboración propia

Descripción, interpretación y explicación ícono - simbólica

En las representaciones reconocemos íconos simbólicos, estrellas de ocho puntas que podrían simbolizar el sol o la luz y diseño de formas triangulares que podemos entender como aves; una interpretación tentativa, basándose en el entendimiento de la cosmovisión andina.

INSTRUMENTO DE VALORACIÓN ESTÉTICA

VALORACIÓN DE ESTRUCTURA ARTÍSTICA

Título de la obra		
TÚNICA CON ESTRELLAS DE OCHO PUNTAS		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA	CARACTERÍSTICAS
Tipo	Tejido con representación estructural.	Las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.
Técnica	Tapiz	Cara de urdimbre, trama escondida.
Instrumentos	Telar de estacas.	Trama de algodón, urdimbre de lana de vicuña.
Estilo y tendencia	Geométrico, abstracto.	Elementos geométricos y diseños abstractos.
DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Elementos naturales o artificiales	Proporción constante de los elementos, distribuidos en cuadrículas 12 por el ancho por 20 de alto.
Equilibrio	Masas	Simétrico, constante.
	Cromático	Colores complementarios.
Morfología (Forma)	Estructura	Estructura rectangular con lados en relación aproximada de 7:9, determinada por el telar en que se tejió.
	Textura	La única textura es la del material, es decir, la lana.
Línea	Contorno	El contorno lo determina el contraste de color entre las formas y el fondo.
	Diseño	Diseño formal, responde a una compo-

		sición simétrica geométrica, estrellas de 6 y 8 puntas con cuadrados en medio; construcciones geométricas compuestas de triángulos, cada cuadrícula tiene a la derecha y a la izquierda una construcción rectangular escalonada vertical.
	Base	La base es la de una cuadrícula.
Armonía	Morfológica	Formas constantes distribuidas de manera uniforme.
	Cromática	Contraste de colores complementarios, ubicados de manera constante.
Color	Temperatura	Cálidos
	Polaridad cromática	Claramente creada con el uso de colores complementarios, matices rojos, verdes, blancos y amarillos.
	Luminosidad	Ausencia de luz, no hay volumen.
Ritmo	Morfológico	Alternancia de formas en horizontal y vertical, se presentan algunas excepciones como el número de puntas en algunas estrellas.
	Cromático	Alternancia horizontal de colores, verticalmente la alternancia se da cada dos líneas; la última columna del lado derecho presenta un orden cromático disonante con el resto de la composición.

DIMENSIÓN DE CONTENIDO

Abstracto	Rectángulo con un escalón a un lado	Diseños geométricos rectangulares con un escalón hacia adentro en el medio.
Conceptual	Estrella de seis u ocho puntas	Podría conceptualizar el sol

Diseño con elementos triangulares	Podría ser una representación abstracta de algún ave.
-----------------------------------	---

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

La obra se dividió en tres dimensiones:

La primera es la dimensión creativa donde se encuentra el tipo de tejido, se trata de un tejido con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica con que se creó el textil es la del tapiz con cara de urdimbre y trama escondida.

El instrumento principal al confeccionarlo fue un telar de estacas con trama de algodón y urdimbre de lana de vicuña.

El estilo o tendencia es mixto, elementos geométricos y diseños abstractos.

La segunda dimensión es la dimensión compositiva, empezando con la proporción de elementos naturales o artificiales, en esta túnica presentan una proporción constante, distribuidos en cuadrículas, doce horizontales y veinte verticales.

El equilibrio de masas es simétrico y constante, y en cuanto al equilibrio de colores, se origina en la oposición de colores complementarios.

La morfología (forma) muestra una estructura rectangular con lados en relación aproximada de 7:9, determinada por el telar en que se tejió. La única textura es la del material, es decir, la lana.

El estudio de la línea empieza con el análisis del contorno, determinado por el contraste de color entre las formas y el fondo. El diseño es formal, responde a una composición simétrica geométrica, estrellas de 6 y 8 puntas con cuadrados en medio; construcciones geométricas compuestas de triángulos, cada cuadrícula tiene a la derecha y a la izquierda una construcción rectangular escalonada vertical. La base es la de una cuadrícula.

La armonía morfológica se origina con formas constantes distribuidas de manera uniforme, así como la armonía cromática, creada con el contraste de colores complementarios, ubicados de manera constante.

El color está determinado por tonalidades cálidas. La polaridad cromática está claramente creada con el uso de colores complementarios, matices rojos, verdes, blancos y amarillos. Ausencia de luminosidad por lo que no hay volumen.

En cuanto al ritmo morfológico, vemos una alternancia de formas en horizontal y vertical, se presentan algunas excepciones como el número de puntas en algunas estrellas. Igualmente con el ritmo cromático, alternancia horizontal de colores, verticalmente la alternancia se da cada dos líneas; la última columna del lado derecho presenta un orden cromático disonante con el resto de la composición.

La tercera dimensión es de contenido. Los rectángulos, diseños geométricos rectangulares con un escalón hacia adentro en el medio son abstractos.

Conceptual por las estrellas de seis u ocho puntas, que podrían simbolizar al sol, así como otros diseños con elementos triangulares, que podría ser una representación abstracta de algún ave.

Cuadro 8 Instrumento de Valoración Semiótica**IMAGEN DIGITALIZADA DE LA OBRA DE ARTE**



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Lliclla, manto de mujer**TÉCNICA:** Tapiz**DIMENSIONES:** 128.3 x 115.6 cm**UBICACIÓN:** Perú al Museo Metropolitano de Nueva York**CRONOLOGÍA:** fines siglo XVI – principios XVII

VALORACIÓN ÍCONO—SIMBÓLICA

Título de la obra				
LLICLLA, MANTO DE MUJER				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO)		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO)	
	MÉTODO: OBSERVACIÓN		MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN
				(CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONA- DA)
ÍCONOS (Semejanza)	Aves	Pavos reales y palomas en representaciones figurativas de tipo naif.		
SÍMBOLOS (Ideas)	Tokapu	Motivos tokapu dispuestos de manera lineal que separan las 5 diferentes áreas de la composición.	Herencia familiar o real	Heráldica inca o algún tipo de comunicación logógrafa.
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Flores	Representaciones de 8 pétalos, 2 diseños en disposición alternante.		Mulvany, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juventud.

Fuente: Elaboración propia

Descripción, interpretación y explicación ícono - simbólica

Los íconos representados en el tejido son aves, más específicamente, pavos reales y palomas en representaciones figurativas de tipo naif.

Entre los símbolos (ideas) predomina los motivos tokapu dispuestos de manera lineal que separan las cinco diferentes áreas de la composición, cuadrículas constituidas por diversos diseños geométricos, éstos simbolizarían una heráldica inca o algún tipo de comunicación logógrafa.

Los íconos simbólicos son las flores, representaciones de ocho pétalos, dos diseños en disposición alternante. Mulvany, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juventud.

VALORACIÓN SINTÁCTICA

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Tokapus	Crean un mensaje conjunto de rango o jerarquía social, heráldica que representa algún ayllu o grupo familiar.	Tokapus

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

Los tokapus mantienen una relación como conjunto, creando un mensaje conjunto de rango o jerarquía social, heráldica que representa algún ayllu o grupo familiar.

INSTRUMENTO DE VALORACIÓN ESTÉTICA
VALORACIÓN DE ESTRUCTURA ARTÍSTICA

Título de la obra		
LLICLLA, MANTO DE MUJER		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA	CARACTERÍSTICAS
Tipo	Tejido con representación estructural.	Las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.
Técnica	Tapiz	Cara de urdimbre, trama escondida.
Instrumentos	Telar de estacas.	Trama de algodón, urdimbre de lana de vicuña.
Estilo y tendencia	Mixto: Figurativa, geométrico, abstracto.	Representación figurativa de aves y flores, diseños abstractos y tokapus.
DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Elementos naturales o artificiales.	Proporción irreal de las aves y las flores, tokapus siempre son cuadrados.
Equilibrio	Masas	Simétrico. Mayor peso de masas ubicadas en el centro.
	Cromático	Oposición de colores complementarios.
Morfología (Forma)	Estructura	Estructura rectangular con lados en proporción 8:7. Toda la composición se divide en 5 partes, 4 áreas rectangulares con diseños decorativos, 2 en la parte superior y 2 en la parte inferior, y el área central donde se encuentran las representaciones de aves y flores. Las diferentes secciones están divididas por tokapus ordenados de

		manera lineal horizontal o vertical.
	Textura	La única textura es la del material, es decir, la lana.
Línea	Contorno	Los tokapus presentan una línea que marca un turno entre ellos y el resto de la composición.
	Diseño	Diseño mixto, formas figurativas y abstractas.
	Base	Geométrica
Armonía	Forma	División simétrica de la composición, ubicando los elementos de manera uniforme.
	Color	Paleta de color limitada, tonalidades que crean contraste y movimiento.
Color	Temperatura	Cálida
	Polaridad cromática	Predominan las tonalidades rojas y amarillas, aunque hay una presencia importante de tonos azules, creando oposición entre ellas.
	Luminosidad	No hay luz, no hay volumen.
Ritmo	Morfológico	Tokapus ritmo disonante, no parece haber un orden para su disposición a pesar de seguir una distribución lineal. Flores y aves, ritmo alternante en 4 filas, 7 elementos en la 1ra y 3ra fila, 8 en la 2da y la 4ta. Ritmo repetitivo en los diseños abstractos.
	Cromático	Ritmo constante repetitivo en los diseños de fondo.

En las representaciones los colores tienen una disposición disonante, aleatoria.

DIMENSIÓN DE CONTENIDO		
Sígnico	Aves	Pavo real, paloma
(Real-Ideal)		Flores sin representación real
Abstracto	Diseños repetitivos	
Conceptual	Tokapus	Cuadrícula con diversos diseños geométricos
	Flores	En dos diseños, unas con ocho pétalos redondeados, otros con 4 tríos de pétalos estirados

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

Para entender mejor el tejido, debemos dividir su análisis en dimensiones.

La primera es la dimensión creativa, donde se encuentra el tipo, se trata de un tejido con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica es de tapiz cara de urdimbre con trama escondida.

El instrumento usado para confeccionarlo habría sido un telar de estacas, trama de algodón y urdimbre de lana de vicuña.

El estilo o tendencia es mixto, con representación figurativa de aves y flores, diseños abstractos y tokapus simbólicos.-]

La segunda dimensión es la compositiva, empezando por la proporción. Los elementos naturales o artificiales presentan una proporción irreal de las aves y las flores, tokapus siempre son cuadrados.

El equilibrio de masas es simétrico, aunque hay mayor peso de masas ubicadas en el centro. El equilibrio cromático se genera con la oposición de colores complementarios.

La morfología (forma) muestra una estructura rectangular con lados en relación 8:7, toda la composición se divide en cinco partes, cuatro áreas rectangulares con diseños decorativos, dos en la parte superior y dos en la parte inferior, y el área central donde se encuentran las representaciones de aves y flores. Las diferentes secciones están divididas por tokapus ordenados de manera lineal horizontal o vertical. La única textura es la del material, es decir, la lana.

En cuanto al estudio de la línea, distinguimos los contornos, que en los tokapus presentan una línea que marca un turno entre ellos y el resto de la composición a diferencia del resto de la composición en que el contorno se crea únicamente con el contraste de color. El diseño es mixto, con formas figurativas y abstractas, sin embargo responde a una creación simétrica por lo que también es un diseño formal. La base es geométrica.

La armonía de forma se genera con la división simétrica de la composición, ubicando los elementos de manera uniforme. La armonía cromática se da con la paleta de color limitada, usando tonalidades que crean contraste y movimiento.

Estudiando el color se reconoce una temperatura cálida donde predominan las tonalidades rojas y amarillas, aunque hay una presencia importante de tonos azules, creando oposición entre ellas, lo que crea polaridad cromática. Ausencia de luminosidad, por lo que no hay volumen en las formas.

El ritmo morfológico entre los tokapus es disonante, no parece haber un orden para su disposición a pesar de seguir una distribución lineal, en las flores y aves, el ritmo es alternante en cuatro filas, siete elementos en la primera y tercera fila, ocho en la segunda y la cuarta fila, en los diseños abstractos el ritmo es repetitivo. El ritmo cromático es constante y repetitivo en los diseños de fondo, entre las representaciones los colores tienen una disposición disonante, aleatoria.

La tercera dimensión es la de contenido, donde está el sígnico (real-ideal) en el que encontramos aves como pavos reales y palomas

Los diseños repetitivos del fondo son abstractos.

Conceptual por los tokapus, cuadrícula con diversos diseños geométricos, y las flores en dos diseños, unas con ocho pétalos redondeados, otros con 4 tríos de pétalos estirados, que pertenecen a la simbología inca.

Cuadro 9 Instrumento de Valoración Semiótica**IMAGEN DIGITALIZADA DE LA OBRA DE ARTE**



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Unku miniatura**TÉCNICA: Tapiz****DIMENSIONES: 27.9 x 36.8 cm****Cronología: 1600-1700****Ubicación: Museo Metropolitano de Nueva York**

VALORACIÓN ÍCONO—SIMBÓLICA

Título de la obra				
UNKU MINIATURA				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO)		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO)	
	MÉTODO: OBSERVACIÓN		MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Óvalos de dos colores	Representaciones ovaladas, un color para el borde y otro para la parte central.	Semillas	
	Representaciones abstractas	Adornos en forma de V o formas escalonadas.		
SÍMBOLOS (Ideas)	Tokapu	Banda con motivos tokapu de 2x9, Cuadrículas constituidas por diversos diseños geométricos.	Herencia familiar o real.	Heráldica inca o algún tipo de comunicación logógrafa.
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Flores	Flores de 3 tipos, podemos reconocer tentativamente la flor de qantu, nukch'u y hamanq'ay.	Símbolos de realeza (Garcilaso de la Vega citado en (Jiménez Díaz, 2002).	Realeza, según Jiménez Díaz, que cita a los cronistas Cobo y Garcilaso de la Vega, quienes se refieren al

qantu como la “flor del inca”. Mulvany, por el contrario, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juventud.

Awaqi (Rowe citado en (Jiménez Díaz, 2002).	3 filas de ajedrezado en forma de V alrededor de la abertura de la cabeza.	Rowe citado en (Jiménez Díaz, 2002) afirma que este diseño se encuentra en los unkus guardados como reliquias, podemos deducir que pertenecían alguien de jerarquía alta. Sin embargo, Giuntini en su publicación para The Met, propone que el ajedrezado hace referencia al ejército militar inca.
---	--	---

Descripción, interpretación y explicación ícono - simbólica

Entre los íconos (semejanza) encontramos óvalos de dos colores, un color para el borde y otro para la parte central que podrían representar semillas, así como otras representaciones abstractas, adornos en forma de V o formas escalonadas.

Entre los símbolos (ideas) predomina la banda con motivos tokapu de 2x9, cuadrículas constituidas por diversos diseños geométricos, éstos simbolizarían una heráldica inca o algún tipo de comunicación logógrafa.

Reconocemos algunos íconos simbólicos como tres tipos de flores, podemos reconocer tentativamente la flor de qantu, nukch'u y hamanq'ay. Según Jiménez Díaz, estas flores simbolizarían realeza, cita a los cronistas Cobo y Garcilaso de la Vega, quienes se refieren al qantu como la "flor del inca". Mulvany, por el contrario, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juventud. El otro ícono simbólico es el "Awaqi", denominación de Rowe citado en la publicación de Jiménez Díaz del 2002, se refiere a un diseño de cuatro filas de ajedrezado en forma de V, el mismo autor afirma que este diseño se encuentra en los unkus guardados como reliquias, podemos deducir que pertenecían alguien de jerarquía alta. Sin embargo, Giuntini en su publicación para The Met, propone que el ajedrezado hace referencia al ejército militar inca.

VALORACIÓN SINTÁCTICA

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Tokapus	Crean un mensaje conjunto de rango o jerarquía social, heráldica que representa algún ayllu o grupo familiar	Tokapus

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

Los tokapus mantienen una relación como conjunto, creando un mensaje conjunto de rango o jerarquía social, heráldica que representa algún ayllu o grupo familiar.

INSTRUMENTO DE VALORACIÓN ESTÉTICA
VALORACIÓN DE ESTRUCTURA ARTÍSTICA

Título de la obra		
UNKU MINIATURA		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA	CARACTERÍSTICAS
Tipo	Tejido con representación estructural	Las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.
Técnica	Tapiz, bordado	Cara de urdimbre, trama escondida.
Instrumentos	Telar de cintura, aguja	Trama de algodón, urdimbre de lana de vicuña.
Estilo y tendencia	Mixto: Figurativa, geométrico, abstracto	Representaciones figurativas de flores, elementos geométricos y tokapus.
DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Elementos naturales o artificiales	Proporciones constantes en los diferentes elementos.
Equilibrio	Masas	Mayor peso de masas en la parte central de forma horizontal en la cuadrícula de tokapus y en la parte superior en el área del awaqi.
	Cromático	Oposición cromática entre todos los elementos, mucha variación cromática.
Morfología (Forma)	Estructura	Rectangular con lados en proporción de 3:4. Flores de cinco tipos, todas con tallo y 2 hojas, una a cada lado, se distinguen por los pétalos: un modelo con los pétalos en disposición radial con un centro circu-

		lar, otro con los pétalos juntos con la base de un color y las puntas de otro, el tercer modelo presenta dos pétalos y el estambre al medio, el cuarto con dos pétalos con la base de un color y las puntas de otro, y el último diseño que presenta dos flores en un tallo con varias hojas.
	Textura	La única textura es la del material, es decir, la lana.
Línea	Contorno	Contornos creados por la oposición de color, excepto en la cuadrícula de tokapus que separa los elementos por líneas de color rojo.
	Diseño	Creación formal, es simétrica a pesar de ser también mixta, con representaciones figurativas y geométricas.
	Base	Geométrica, cuadrícula central de tokapus, base triangular invertida en la parte superior.
Armonía	Forma	Disposición simétrica y uniforme de los elementos.
	Color	Paleta de color muy amplia y variada, sin embargo hay armonía en los contrastes.
Color	Temperatura	Cálido, base violeta, elementos en los que predomina el color rojo.
	Polaridad cromática	Contraste de colores entre la variada gama de tonalidades, colores complementarios.
	Luminosidad	No hay luz, no hay volumen.
Ritmo	Morfológico	Alternante, simétrico vertical.
	Cromático	Disonante en toda la composición, alter-

nante entre las líneas del borde.

DIMENSIÓN DE CONTENIDO		
Sígnico	Diseños ovales	Que usan dos tonalidades.
(Real-Ideal)		
Abstracto	Líneas perpendiculares	Ubicadas de manera repetitiva ubicadas al borde de la composición.
	Diseños en V	
Conceptual	Tokapus	Cuadrícula de representaciones geométricas.
	Awaqi	
	Flores	3 filas de ajedrezado en distribución en forma de V.
		En cinco modelos diferentes.

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

Para estudiar mejor el tejido es necesario dividirlo en dimensiones.

La primera dimensión es la dimensión creativa. En el tipo de tejido se trata de uno con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica es el tapiz con cara de urdimbre y trama escondida, así mismo se usó la técnica del bordado para los diseños del borde.

Los instrumentos usados habrían sido un telar de cintura, trama de algodón, urdimbre de lana de vicuña y aguja para las aplicaciones del borde.

En cuanto al estilo o tendencia determinamos que es mixto, con representaciones figurativas de flores, elementos geométricos y tokapus.

La segunda es la dimensión compositiva. Estudiando primero la proporción de elementos naturales o artificiales, que en esta composición son constantes en todos los diferentes elementos.

Analizando el equilibrio de masas encontramos mayor peso de masas en la parte central de forma horizontal por la cuadrícula de tokapus y en la parte superior en el área del awaqui. Es difícil hallar un equilibrio cromático, vemos oposición de colores entre todos los elementos, creando mucha variación cromática.

La morfología (forma) establece una estructura rectangular con lados en proporción de 3:4. Flores de cinco tipos, todas con tallo y 2 hojas, una a cada lado, se distinguen por los pétalos: un modelo con los pétalos en disposición radial con un centro circular, otro con los pétalos juntos con la base de un color y las puntas de otro, el tercer modelo presenta dos pétalos y el estambre al medio, el cuarto con dos pétalos con la base de un color y las puntas de otro, y el último diseño que presenta dos flores en un tallo con varias hojas. La única textura es la fibra, sin embargo se puede diferenciar el tapiz del bordado.

El estudio de la línea trata de definir el contorno, pero en esta composición los contornos son creados por la oposición de color, excepto en la cuadrícula de tokapus que separa los elementos por líneas de color rojo. El diseño es el de una creación formal, debido a que es simétrica a pesar de ser también mixta, con representaciones figurativas y geométricas. La base es geométrica, con una cuadrícula central de tokapus y base triangular invertida en la parte superior.

La armonía morfológica se da en la disposición simétrica y uniforme de los elementos. Por el contrario existe una paleta de color muy amplia y variada, sin embargo hay armonía en los contrastes.

Analizando el uso de color distinguimos una temperatura cálida, con base violeta pero elementos en los que predomina el color rojo. El contraste de colores entre la variada gama de tonalidades así como el uso de colores complementarios crea polaridad cromática. No hay luz por lo que tampoco hay volumen en las representaciones.

El ritmo morfológico alternante, siguiendo un patrón simétrico vertical. Por otra parte, el ritmo cromático es disonante en toda la composición, excepto por la alternancia entre las líneas del borde.

La tercera dimensión es la del contenido donde el sígnico (real-ideal) está compuesto por diseños ovales que usan dos tonalidades.

Líneas perpendiculares, los diseños en V y las representaciones escalonadas ubicadas todas de manera repetitiva en diferentes lugares de la composición son abstractas.

Conceptual por los tokapus, cuadrícula de representaciones geométricas, el awaqi, tres filas de ajedrezado en distribución en forma de V y las flores en cinco modelos diferentes, todos son parte de la simbología inca.

Cuadro 10 Instrumento de Valoración SemióticaIMAGEN DIGITALIZADA DE LA OBRA DE ARTE



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Unku reliquia**TÉCNICA:** Tapiz**DIMENSIONES:** 78.5x91 cm**Ubicación:** Museo de Madrid**Cronología:** Siglos XVI-XVII

VALORACIÓN ÍCONO—SIMBÓLICA

Título de la obra				
UNKU RELIQUIA				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO)		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO)	
	MÉTODO: OBSERVACIÓN		MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN
				(CONVENCIONADA Y
				NO CONVENCIONADA)
ÍCONOS				
(Semejanza)				
SÍMBOLOS (Ideas)	Tokapu	Banda con motivos tokapu de 2x18, Cuadrículas constituidas por diversos diseños geométricos.	Herencia familiar o real.	Heráldica inca o algún tipo de comunicación logógrafa.
	Flor de qantu	Representada con un tallo, del que salen 4 flores que cuelgan, dos a cada lado y hacia abajo, y 3 flores hacia arriba.	Realeza, juventud.	Realeza, según Jiménez Díaz, que cita a los cronistas Cobo y Garcilaso de la Vega, quienes se refieren al qantu como la “flor del inca”. Mulvany, por el contrario, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca,
ÍCONOS SIMBÓLICOS				

		sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juventud.
Awaqi (Rowe citado en (Jiménez Díaz, 2002).	11 filas de ajedrezado en forma de V alrededor de la abertura de la cabeza.	Rowe citado en (Jiménez Díaz, 2002) afirma que este diseño se encuentra en los unkus guardados como reliquias, podemos deducir que pertenecían alguien de jerarquía alta. Sin embargo, Giuntini en su publicación para The Met, propone que el ajedrezado hace referencia al ejército militar inca.
Diseño geométrico.	Figura rombooidal con diseño de forma escalonada en cada esquina, con cuatro cuadrados con figura como “S” invertida.	Posible modelo de tokapu que se usaba de modelo individual (Jiménez Díaz, 2002).

Descripción, interpretación y explicación ícono – simbólica

Entre los símbolos (ideas) predomina la banda con motivos tokapu de 2x18, cuadrículas constituidas por diversos diseños geométricos, éstos simbolizarían una heráldica inca o algún tipo de comunicación logógrafa.

Reconocemos algunos íconos simbólicos como la flor de qantu, diez flores solas distribuidas en la composición; catorce flores con tallo, dos hojas, posicionadas hacia arriba, dos ramas de qantu encorvadas hacia abajo con dos flores y varias hojas y un par de flores más realistas. Según Jiménez Díaz, estas flores simbolizarían realeza, cita a los cronistas Cobo y Garcilaso de la Vega, quienes se refieren al qantu como la “flor del inca”. Mulvany, por el contrario, en su estudio sobre el rol de las flores en los rituales inca, sostiene que éstas son una metáfora para hablar de juventud. El otro ícono simbólico es el “Awaqi”, denominación de Rowe citado en la publicación de Jiménez Díaz del 2002, se refiere a un diseño de once filas de ajedrezado en forma de V, el mismo autor afirma que este diseño se encuentra en los unkus guardados como reliquias, podemos deducir que pertenecían alguien de jerarquía alta. Sin embargo, Giuntini en su publicación para The Met, propone que el ajedrezado hace referencia al ejército militar inca. Reconocemos también diseño geométricos, figuras romboidales con diseño de forma escalonada en cada esquina, con cuatro cuadrados con figura como “S” invertida. Posible modelo de tokapu que se usaba de manera individual (Jiménez Díaz, 2002).

VALORACIÓN SINTÁCTICA

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Tokapus	Crean un mensaje conjunto de rango o jerarquía social, heráldica que representa algún ayllu o grupo familiar.	Tokapus

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

Los tokapus mantienen una relación como conjunto, creando un mensaje conjunto de rango o jerarquía social, heráldica que representa algún ayllu o grupo familiar.

INSTRUMENTO DE VALORACIÓN ESTÉTICA
VALORACIÓN DE ESTRUCTURA ARTÍSTICA

Título de la obra		
UNKU RELIQUIA		
DIMENSIÓN	TAXONOMÍA	CARACTERÍSTICAS
CREATIVA		
Tipo	Tejido con representación estructural.	Las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.
Técnica	Tapiz	Trama excéntrica.
Instrumentos	Telar de estacas.	Trama de algodón, urdimbre de lana de vicuña, hilos de plata.
Estilo y tendencia	Mixto: Figurativa, geométrico, abstracto.	Representación figurativa de un jaguar, elementos geométricos y tokapus.
DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Elementos naturales o artificiales	Idéntica para todos los elementos figurativos, así como los tokapus y el awaqi.
Equilibrio	Masas	Simétrico vertical.
	Cromático	Bloque de color en forma de triángulo invertido en la parte superior, podemos reconocer 4 áreas dispuestas de manera intercalada, oposición de tonalidades, colores complementarios y matices contrastantes.
Morfología (Forma)	Estructura	Rectangular con lados en relación aproximadas de 7:8. La composición se divide en 5 áreas principales, 3 áreas triangulares

		y 2 rectangulares, adicionalmente se distinguen las franjas con motivos, una en V y 2 horizontales, 1 al medio y otra en la parte inferior.
	Textura	La única textura es la del material, es decir, la lana.
Línea	Contorno	El contorno es creado a través del contraste de color.
	Diseño	Creación formal, ya que es claramente simétrica, con disposición geométrica, incluso en las representaciones figurativas como podemos ver por sus marcados ángulos.
	Base	Geométrica, triángulo invertido en la parte superior, el resto de la composición se divide en cuatro áreas, 2 por encima del cinturón de tokapus y 2 por debajo.
Armonía	Forma	Formas repetitivas distribuidas de manera simétrica y ordenada crean armonía.
	Color	Contrastes de color crean armonía en la composición.
Color	Temperatura	Cálidos
	Polaridad cromática	Predomina la tonalidad rojiza en oposición a la verde, el blanco en oposición al negro y el amarillo como tonalidad media.
	Luminosidad	No hay luz, no hay volumen.
	Brillo	Creada por el uso de hilos de plata, el metal genera brillo en la obra.
Ritmo	Morfológico	Repetitivo, en los diferentes grupos de

		elementos.
	Cromático	Alternante, entre las diferentes áreas de la composición, excepto en el awaqi en que presenta un ritmo disonante.
DIMENSIÓN DE CONTENIDO		
Sígnico	Flores	Ramos de flor de qantu.
(Real-Ideal)		
Abstracto	Diseños romboidales y en S.	
Conceptual	Tokapus	Cuadrículas con diversos diseños geométricos.
	Awaqi	

Fuente: Elaboración propia

Interpretación

Para comprender mejor el tejido se separan su estudio en tres dimensiones.

La primera es la dimensión creativa, donde reconocemos el tipo, en este caso se trata de un tejido con representación estructural, es decir que las representaciones son diseñadas y creadas durante el proceso de tejido, usando diferentes tonalidades de fibra.

La técnica usada fue el de tapiz con cara de urdimbre, usando tramas excéntricas.

El instrumento principal sería un telar de estacas, trama de algodón, urdimbre de lana de vicuña e hilos de plata.

El estilo o tendencia es mixto, con representaciones figurativas de flores, elementos geométricos y tokapus.

La segunda dimensión es la compositiva. Se inicia determinando la proporción en los elementos naturales o artificiales, en este caso es idéntica para todos los elementos figurativos, así como los tokapus y el awaqi.

El equilibrio de masas muestra una distribución simétrica uniforme de los elementos.

Por otra parte, el equilibrio cromático permite determinar mayor peso en la parte supe-

rior por el bloque de color en forma de triángulo invertido, podemos reconocer cuatro áreas dispuestas de manera intercalada, oposición de tonalidades, colores complementarios y matices contrastantes.

En cuanto a la morfología (forma), se distingue una estructura rectangular con lados en relación aproximadas de 7:8. La composición se divide en cinco áreas principales, tres áreas triangulares y dos rectangulares, adicionalmente se distinguen las franjas con motivos, una en V y dos horizontales, una al medio y otra en la parte inferior. La textura es la del material, es decir, la lana y los hilos de plata.

Para analizar la línea empezamos estudiando el contorno, que es creado a través del contraste de color. El diseño responde a una creación formal, ya que es claramente simétrica, con disposición geométrica, incluso en las representaciones figurativas como podemos ver por sus marcados ángulos. La base es geométrica, con un triángulo invertido en la parte superior, el resto de la composición se divide en cuatro áreas, dos por encima del cinturón de tokapus y dos por debajo.

La armonía morfológica se obtiene con las formas repetitivas distribuidas de manera simétrica y ordenada. Así como los contrastes de color crean armonía en la composición.

Estudiando solo el uso de color, es posible determinar una temperatura cálida donde predomina la tonalidad rojiza en oposición a la verde, el blanco en oposición al negro y el amarillo como tonalidad media, creando polaridad cromática. Hay ausencia de una fuente de luz por lo que no hay volumen en las representaciones. Existe brillo creado por el uso de hilos de plata, siendo este metal el que lo genera.

Distinguimos un ritmo morfológico repetitivo en los diferentes grupos de elementos. Cromáticamente, el ritmo es alternante entre las diferentes áreas de la composición, excepto en el awaqi en que presenta un ritmo disonante.

La tercera dimensión es la de contenido donde hallamos al sígnico (real-ideal), podemos encontrar ramos de flor de qantu.

Los diseños romboidales y en S son construcciones abstractas.

Conceptual por la presencia de tokapus, cuadrículas con diversos diseños geométricos y el awaqi o ajedrezado en forma de V.

APÉNDICE B

Fotografías durante el proceso de investigación

Figura 1: Túnica con banda de diamantes



Fuente: <http://metmuseum.org/art/collection/search/314528>

Figura 2: Bolsa con borlas



Fuente: <http://metmuseum.org/art/collection/search/307941>

Figura 3: Unku o túnica real



Fuente: Fotografía del autor

Figura 4: Túnica del museo de Berlín



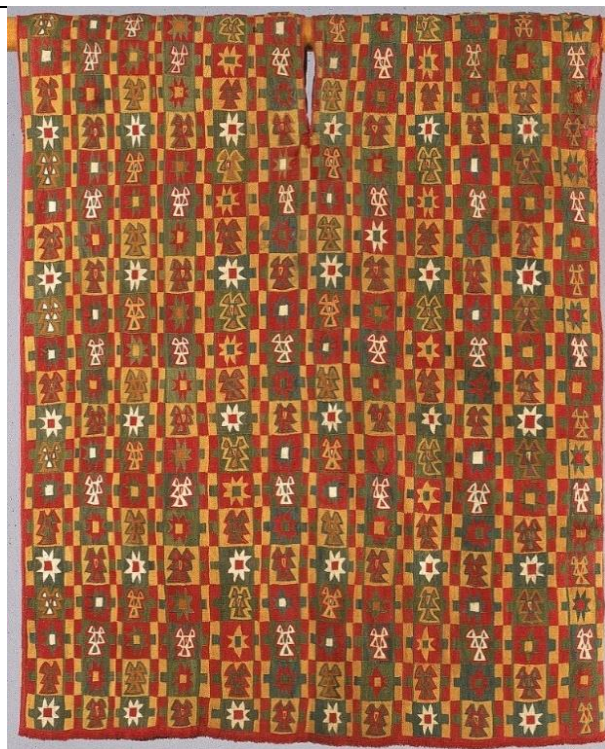
Fuente: http://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Poncho_inca/1011430

Figura 5: Tapiz de transición



Fuente: Fotografía del autor

Figura 6: Túnica con estrellas de ocho puntas



Fuente: <http://metmuseum.org/art/collection/search/308120>

Figura 7: Manto de boda de mujer (lliclla)



Fuente: <http://metmuseum.org/art/collection/search/214310>

Figura 8: Unku miniatura



Fuente: <http://metmuseum.org/art/collection/search/320054>

Figura 9: Unku del Museo de Madrid



Fuente: <http://tokapu.org/pix/orgjpg/000639.jpg>